# المصير العربي بين التشاؤم والتفاؤل

حافظ الجمالي



من اكثر الاشياء شيوعا ، وذيوعا ، وانتشارا ، ان يسال الانسان صاحبه، متى لقيه في الطريق ، او في اي مكان اخر ، عن حاله ، كيف هو ؟ ومثل ذلك شيوعا وذيوعا ، ان يجيب الانسان ، تقليديا ، سواء اعنى ذلك ام لم يعنه ، انه بخير ، والحمد لله ــ ولست ادري لم اقف حائراً ، عندما يكون علي ان اجيب مثل هذا الجواب . اني اقف ، واتردد ، واتلعثم ، واقول : هل من حقي . او من حق اي عربي في هذه الايام ، ان يجيب ! إني بخير ؟ بل كيف يكون بخير ، وكل هذه المصائب الحالية تتتالى لتقع على راسه وتغشي على بصره ، وتملاه بالذهول ؟

ولقد يكون احدنا سعيدا جدا ، من الوجهة الشخصية . اذ ان له مثلا ، « فيلا » جميلة يسكنها ، مترفة بالزخرفات الانيقة ، تحيط بها حديقة رائعة ، ملأى بالازهار ، على ارضية من العشب الاخضر ، الانيق الخضرة، وله كذلك ثروة ضخمة تزداد كل يوم من المال الحلال الذي لاحلال قبله ولابعده . وقد يكون له فوق ذلك مجموعة من صور السعادة المنزلية ، وغير المنزلية ، ترفه عنه ، أو تزيد حياته هناءا ... ولكن هذه السعادة كلها ، سعادة شخصية ، لاتملك اي بعد قومي ... فاذا كان الرجل يشعر بسعادته هذه ( وما احلاه ان لم يشعر ! ) ويكتفي بها ، فان ذلك

وحده دليل كاف على انه غير جدير باسم « المواطن » . ذلك ان المواطن كلمة تشير الى المشاركة في الوطن ، وهموم الوطن ، وسعادة الوطن . فاذا فقد الانسان هذا الشعور ، وعاش لنفسه وحدها ، فقد نزل من مرتبة المواطن الى مرتبة المستهلك ، او الانسان الفرد ، او العالة ، وفقد من نفسه شيئا يقال ، بلغة المثل العليا ، انه اثمن شيء في النفس الانسانية ، ونلاحظ ، هنا ، بأسف كبير جدا ، ان الكثيرين منا يعيشون هذه الحياة الفردية الخالصة ، مضطرين لامختارين ، وبصورة ارغامية ، لابصورة حرة ، لان الظروف المحيطة بهم تجعل مثل هذه المشاركة في الهموم الوطنية ، امرا محفوفا بالكثير من المخاطر . وطبيعي ان يؤثر الانسان السلامة ، وأن يختصر وجوده ، ويرده الى اضيق الحدود ، ويعيش حياة غرائزه واطماعه ، حياة فيزيولوجية فحسب ، او حياة هي في ادنى صورة للحياة الانسانية .

## الواقع القديم الجديد



وافكر قليلا واقول : مادمت اتردد في الجواب عن سؤال هذا الصديق او ذاك ، عن حالي ، واتلعثم ، وافضل اخيرا ان اقول له : كيف يمكن لمواطن عربي ان يكون بخير ، والظروف من حوله ، على ماترى ، فهل كان في وسعي في ظروف أخرى غير هذه ، ان اقول ! اني بخير ؟ واجيب : لاريب اني لو كنت في العهود الذهبية لامتنا . ايام كان المجد العربي يتألق في كل مكان ، اذن لقلت حتما اني بخير ، وخير كبير جدا ، مهما يكن حظي من الثروة او الصحة ، او العلم ، قليلا ، ان امتي فرحة ، فأنا فرح معها بالتبعية .... اما ان تكون امتي في ظروفها هذه ، فكل جواب ممكن ، غير الجواب ! اني بخير . اذ متى شقيت الامة ، فأنا شقي معها بحكم التبعية ذاتها .

وهنا اتساءل : منذ متى كان كل عربي واع يملك أن يجيب اصدقاءه السائلين عن احواله ، بأنه على مايبتغي ، صحة ، وسلامة ، وكرامة موفورة ؟ أفي عهد العثمانيين مثلا ؟ أم في عهد المغول ؟ أم في عهد الصليبيين؟

ام في عهد انقسام الدولة العربية ، وتناثرها ، وذهاب باسها ، بعد خلافة الامويين مباشرة ؛ أو بعد ذلك بقليل ؟ واظن ان الانسان الذي يقرأ تاريخ امته ، يحسب بصورة تلقائية ، ان هذا التاريخ ليس تاريخ الاجيال الغابرة من امته فحسب ، بل لكانه تاريخه هو ايضا ، وكانه عاشه هو كما عاشه معاصروه السابقون . وعندما اعود بالذكرى الى هجمات هولاكو وتيمورلنك والصليبيين ، وما قتلوه من ابناء امتي ، وما خربوه من بلادها ، وما استعمروه من ارضها ... واكثر من ذلك ، عندما اعود الى معركة بواتيبه التي سقط فيها عبد الرحمن الغافقي شهيدا ، اوعندما اتذكر ان العرب حاصروا بيزنطة ، ثم تركوا حصارها ، مرة اولى ،وثانية، وثالثة ، فلا املك الا ان اشعر باكبر الهم والغم . لا لاني احرص على نمو الفتوحات العربية ، وامتداد رقعتها ، والسياددة على اكبر مساحة من اراضي الآخرين ، بل لان العربي عرف الخيبة ، وذاق الهزيمة ، وتفوق عليه الاخرون . ومن سوء الحظ ان مثل هذه الاحداث ، لم يكن قليلا في تاريخنا . وما الحاضر الذي نعيشه الا من اثر تلك المآسي التي عشناها من قبل .



## صورة التاريخ في الحكايات الشعبية والكلمات السائرة

ويخيل الي ان كل حكاية شعبية انما تعبر بصورة او باخرى عن شيءعميق في حياة الشعب الذي ابتكرها . ذلك انه ما من انسان معين تعزى له هذه الحكاية ، لان الذي ابتكرها هو الوجدان الشعبي ، وجعلها جزءا من ثقافته العامة بحيث يشترك الناس جيلا بعد جيل في روايتها ومعرفتها. والاحفظ . كذلك انه ما من حكاية تظل تروى ، ولا تسقط من الاستعمال، الا بعد تغير الظروف التي انشاتها تغيرا حقيقيا .

واظن ان حكايتنا هذه ، على قدمها ، ماتزال تروى دوما . وخلاصتها ان رجلا ارتحل من بلده الى بلد اخرى ، وزار البلد الجديدة ، وتعرف الى ما فيها من اوابد واثار وقصور ومنازل وشوارع . وزار ــ فيما زار ــ احدى المقابر . فراعه ان الناس يسحبون على شواهد قبورهم مثل هذه

الكلمات : هنا قبر فلان بن فلان ، وقد عاش اربع ساعات ، او خمس او ستا ، وقلما يزيدون . فاستغرب ذلك كل الاستغراب ، لاسيما وانه راى المدينة الجديدة ، كغيرها من المدن ، يعيش فيها الكهول والشباب والاطفال كما يعيش الناس في كل مكان . فيم اذن يـسحبون على قبورهم انهم لـم يعيشوا الا ساعات قلائل جدا ؟ وبطبيعة الحال فقد وجد من يجيبه بقوله : اننا هنا لانسجل حياة الانسان كما عاشها فعلا ، ولكن نسجـل ساعات الفرح وحدها ، من هذه الحياة كلها . ومادامت هذه السـاعات قليلة على القبور ، فلا شك ان شعب تلك المدينة كان يعي شقاءه المستمر ، وضآلة سعاداته فيسجلها على هذه الصورة .

واظن ان هذه الحكاية تصور اوضاع الشعب العربي كله منذ الف سنة على الاقل . ولكن الاسوا من ذلك انها ماتزال تصورها . قليلة جدا افراحنا ... اما عن الاحزان فحدث ولا حرج .

ومثل هذه الحكاية في المعنى والدلالة ، كلمة سائرة ، يرددها الناس عادة متى امعنوا في الضحك بسبب من الاسباب . فتراهم يتوقفون عن الضحك ليقولوا : ليعطنا الله خير هذا الضحك . ( الله يعطينا خير هاالضحك ) .



ذلك ان المساكين يخافون حتى من لحظات الفرح القليلة التي يمرون بها ، ويتوسلون الى الله الا يفاجئوا بعدها بنكبات كبيرة ، ترى في اي بلد من بلاد الدنيا ، يقول الناس مثل هذا بعد كل ضحكة يضحكونها . أوليس ذلك لانهم الفوا ، خلال حياتهم ، انه ما من ضحكة صغيرة الا ويعقبها بكاء كثير يتمنون معه لو انهم لم يضحكوا ، وما من فرح الا يتبعه حزن يتمنون معه لو انهم لم يفرحوا ؟ ومن رأى اناسا في هذه الدنيا ، يخافون حتى من افراحهم ؟

والنتيجة التي نريد الانتهاء اليها هي أن عهد الاحزان على الامة العربية . طويل طويل ، واننا لانكاد ننهض من كبوة ، الا لنقع فيما هو أوجع منها وليس الا على سبيل المثال ماتذكره ، من اننا كنا عام ٧٩ أسوأ منا عام ٧٣ ، وفي عام ٦٧ كنا أسوأ مما كنا عام ٥٦ . وفي ٩٥٦ كنا أسوأ بكثير منا عام ١٩٤٨ ، وفي عهد العثمانيين كنا أسوأ حالا منا عهد السلاجقة . وهكذا

تتتابع الايام لتتابع النكبات ، ويكون كل منها ادهى من التي سبقتهـا . ولئن كنت اخاف الان كثيرا ، فليس ذلك بالدرجة الاولى مـن النكبات السابقة ، بل هو من النكبات اللاحقة . اذ ما من شعب الا تنزل به بعض النكبات، وتكون شديدة الوطاة عليه ، ثم لايلبث بعد ذلك، بعناء قليل او كثير ، ان يتجاوزها . اما نحن فنتجاوزها ايضا ، ولكن الى ماهو ادهى منها . ومن كان يقدر مثلا ، ان وراء حرب تشرين الظافرة ، بمعنى مـا، وبطولاتها ، وتضحياتها ، سيكون على العرب ان يعترفوا بحق اسرائيل في غزة ، والضفة الغربية ، والقدس ، وان يخرج كل سفرائهم منهـا ، مشبعين بكل الوان الحزن والاسى ، هم وشعوبهم ، ليحل محلهم سفير الصهاينة ورجاله ، مشبعين بالفرح والبهجة وان تفتح لهم حدود مصر العربية ، لتغلق في الوقت نفسه على كل عربي ؟

## تفسير الواقع او تغييره



وفي وسع الباحث المجرد ، ان يتناول تاريخنا بالتعليل والتفسير والتاويل كما يشاء ، وان يجد لاحزانه الكثيرة سببا واحدا ، او الف سبب . ولكن ما من انسان يستطيع القول : اننا نهزم مرة ، بعد مرة ، لان احوالنا كانت دوما سليمة ... ولكن النكبات جاءتنا كقدر غاشم لاحيلة لنا في رده . فلقد جعل الله لكل شيء سببا ... ولا مجال للظن بأن سلامة احوالنا ، كانت هي السبب في مصائبنا . بل العكس حقا هو الصحيح .

ومن المغري ولاريب ان ندعي ، ان السبب خارجي دوما ، لا داخلي ،وان العدو كان ، لسبب او لاخر ، اقوى منا ، فنزلت بنا نوازل رغما عنا . ولكن هذا لايقال الا متى تاكدنا فعلا ان كل شيء عندنا مفرط في السلامة لاياتيه الباطل لا من بين يديه ولا من خلفه . فمن هو المتاكد من هذا ؟ او، على الاصح ، من هو غير المتاكد من ان العكس هو الصحيح ؟

ولو اننا اقتصرنا على المظاهر الخارجية ، ونظرنا الى انفسنا من خلال المصانع التي ننشئها ، والمدارس التي نبنيها ، وعدد الطلاب الذين يفدون

اليها ، ومن خلال الابنية التي نشيدها ، والسيارات التي نملكها ، والثروات التي يملكها الكثيرون منا ، اذن لقلنا مباشرة : نحن بألف خير من الله . ولكن متى يكون الانسان في مثل هذا الخير وتفاجئه كل هذه النكبات ؟

لاريب اذن ان هذا الخير الظاهري يضمر في ذاته الف شر ، او لاريب ان شروره ومفاسده ومساوئه اكثر من خيره بعشرات المرات . فاذا لم يكن هذا صحيحا ، فمعنى ذلك اننا نعيش في عالم الاعاجيب ، وان الاوضاع الجيدة يمكن أن تنتج الهزائم الكبيرة ... وبالمقابل يجب ان تكون الاوضاع فاسدة جدا ، حتى تنشأ عنها الانتصارات العظيمة . فان صح ذلك ، فان في الراي العام العربي اجماعا او شبه اجماع على أن الاوضاع فاسدة ، سيئة ، الى ابعد مدى ، في بعض الاقطار العربية وهي ، مع ذلك ،لاتحقق اي انتصار . فهل تعقدت الاعجوبة لدينا بحيث تنتج اسوا الاوضاع وافضلها دوما ، اسوا النتائج ؟



وحقا فلقد تغيرت الانظمة من رجعية الى تقدمية ، في بعض الاقطارالعربية، ولعلها الاهم ،والاكثف سكانا ، والاقرب الى مراكز الاتصال بالحضارة . وكذلك تطور مستوى التعليم والاختصاص ، بحيث اصبحنا نملك عددا ضخما من كبار المهندسين ، والاطباء ، والمختصين بهذا الفرع العلمي ،او بذاك ... الا ان الانتاجية على المستوى القومي ، ظلت متشابهة جدا ، مما يغري بالاعتقاد بانه مادامت الحصيلة واحدة في كل مكان ، فلاريب ان الاختلاف في النظم يجب ان يكون صوريا لاحقيقيا ، وشكليا لا جوهريا وفي التسمية لا في المعنى . والا فكيف نفسر مثلا ان احد الاقطار العربية الاشبه مايكون بسوريتنا هذه ، ولايختلف عنها الا في مستوى الثروة الاكبر بكثير ، وعدد السكان الاكثر بغير قليل ، ثم لايبدو بينهما اي فرق في البأس والمنعة ، والقدرة على انتاجية اكبر ، على الصعيد القومي ؟ وهكذا نصل الى القول ، مضطرين : ان اختلاف الانظمة الظاهر ، لا يعني شيئا ، وان مستوى العجز الواحد ، يجب ان يدل على « تجانس موضوعي » هو الأعمق بكثير مما يبدو من خلال الواجهات اللفظية . وحسبنا ان نعرف

ان المحن العربية تزداد ، لا لان الانظمة تزداد رجعية ؛ بل بمقدار ما تشتد الاصبغة التي تكسو هذه الرجعية ، وتلونها بالوان لا صلة لها بمضمونها .

ومن جهة اخرى ، فان المنطق يقضي بكل بساطة ان تنتج التقدمية اكثر بكثير مما تنتجه الرجعية ، وان يكون الاختلاف في الكم والكيف معا ، كما يقضي بأن يتقابل امران معا ، هما اخفاق الرجعية ، ونجاح التقدمية. فاذا لم يظهر هذا التناقض بالوضوح الكافي ، فذلك يعني ان هنالك خللا ما فيما يسمى بالمضمون التقدمي ، اذ ليس بمعقول ابدا ان تكون التقدمية تقدمية فعلا ثم لا تنجح . وعلى حين ان من المعقول ، كل المعقولية ، ان تخفق الرجعية ، ويضطرب امرها ، وتكثر ازماتها ، فان من المستغرب جدا ان يكون هذا كله او بعضه من نصيب التقدمية .
وهكذا نعود من جديد الى التساؤل : هل نحتاج الى تغيير واقعنا ، او الى تفسيره ، او الى تفسيره من اجل تغييره ؟

## عودة صغيرة الى الماضي



ولنعد قليلا الى الماضي ، ولنقف على مثل واحد فيه ، هو الحروب الصليبية . لقد دامت هذه قرنين كاملين . ودفع العرب من اجلها ثمنا باهظا جدا . حسبنا ان نعرف ان عشرة آلاف نسمة ذبحوا لدى فتح انطاكية ، ومئة الف في معرة النعمان . وعندما فتحت القدس عنوة ، كان للعرب من شرور الغزاة ما يصفه ميشو بقوله : « كان المسلمون يذبحون ذبح الاغنام في الشوارع والمنازل . ولم يجد اهل المدينة محلا امينا يعتصمون به . فالقى بعضهم نفسه من فوق الاسوار ، وازدحم البعض الآخر في القصور والحصون والمساجد . ولكنهم لم يستطيعوا برغم ذلك اخفاء انفسهم عن متصيديهم . فحاصر الصليبيون جامع عمر ــ الذي اعتصم فيه المسلمون ــ وجدّدوا تلك المناظر الوحشية ، اذ هجم فرسان التوتون على الهاربين ، واعملوا السيف في رقابهم من غير شفقة ولا رحمة . ولم يكن يسمع في تلك الساعة الرهيبة غير انين الجرحى ، وحشرجة الموتى . كذلك وطئوا بخيولهم الجثث المكدسة ، اثناء مطاردة

الهاربين » . ويقول رايمون داجيل الذي شهد تلك الموقعة : « كانت الدماء قد وصلت في رواق المسجد الى الركب » . وكتب الصليبيون الى البابا يهنئون بفتح بيت المقدس ، قائلين : اذا اردت ان تعلم بما جرى لاعدائنا فثق أنه في أيوان سليمان ومعبده ، كانت خيلنا تخوض في بحر من دماء الشرقيين .... ومثل هذا المصير لقيته مدن كثيرة مثل قيصرية وطرابلس وصيدا وصور(١) .

ولم يذق العرب هذه الهزائم المرة وحدها ، بل ان فلسطين وثغور بلاد الشام ، وبعض المدن الداخلية الهامة مثل حلب ، والرها وغيرها ، صارت بين ايدي اعدائهم . ومع ذلك ، وعلى الرغم من تطاول هذه الحروب وتقلباتها ... لم يفكر احد من الملوك او الامراء المسلمين باقامة اي صلح مع الغازين ، ولم يعتقد احد منهم ان من واجبه عقد شيء آخر غير هدنة موقتة ، تستأنف الحرب بعدها من جديد لسبب او لآخر .

ومن الجدير بالذكر ان حكامنا في تلك الايام لم يكونوا عربا . ذلك ان السلطة انتقلت بعد المعتصم ، الخليفة العباسي الثامن الذي توفي عام ٢٢٧هـ أو ٨٤٢م ، من العرب والفرس معا ، الى المماليك الاتراك ، والاكراد ، والشراكسة . وكان هؤلاء يتقاسمون البلاد فيما بينهم . فلكل امير بلدة ، ولكل بلدة امير . ومع ان هؤلاء الحكام كانوا غرباء عن البلاد ، وليسوا عربا ، وعلى الرغم من شدة التنافس فيما بينهم ، فما من أحد من كبارهم ، فكر بأن يعقد صلحا مع الغزاة ... وكل من قرأ التاريخ ، يعرف انهم ابلوا احسن البلاء في مقاومة المعتدين . الذين امتدت مملكتهم من ماردين في اعالي الجزيرة ، الى مدينة العريش في سيناء ، والذين اخضعوا حران والرقة حتى ابواب نصيبين ، بما في ذلك حلب والمعرة . وعلى سبيل المثال وحده ، نذكر بعض الاسماء اللامعة مثل اتابك الذي استعاد الرها ( عام ١١١٤م ) ، ونور الدين زنكي ، وسيف الدين غازي اللذين افشلا الحرب الصليبية الثانية ، ومنيّاها بأكبر هزيمة ، وصلاح

---

(١) مختصر تاريخ العرب . سيد محمد علي ، ص ٢٨٢ ــ ٢٨٣ وما بعدها .

الدين الايوبي بطل معركة حطين ( تموز عام ١١٨٧ ) ، وقطز ، والظاهر بيبرس اللذين قضيا على آخر المعاقل الصليبية في هذه البلاد . اوليس مما يدعو الى العجب ، اكبر العجب ، ان يشهد الناس كل هذه الفواجع والهزائم ، ثم لا يكون لدى اي منهم من ( الحكمة ) ، ما يحمله على الاذعان لحكم الاجانب ، والاعتراف بدولتهم القائمة ، وعقد الصلح معهم ، وانه كان على هذه ( الحكمة )ان تنتظر كل هذه القرون ، حتى تحل في عقول عربية تدفع الجزية ، وتعقد الصلح ، وتتنازل عن الحق العربي اسوأ التنازل . اوليس هنا مجال صب اللعنات على الحكمة والعقل ، وايثار الطيش والحمق عليهما ؟

## التردي المستمر

ومن حقنا اذن ، رغم كل ما يسمى بالنهضة العربية ، في ايامنا هذه ان نعترف بأن الشعور القومي يهبط باستمرار ، على مستوى بعض القيادات العربية ، وان هذا الهبوط موازٍ كل الموازاة ، لتعاظم الثروات بين الايدي العربية ، وهنا تبدو المفارقة كبيرة جدا : امراء صغار ، يحكمون مناطق قليلة الخيرات بصورة عامة ، ومع ذلك فانهم لا يلبثون لحظة واحدة عن دفع عجلة المقاومة والحرب ، تقابلهم الآن قيادات ضخمة ، وثروات كبيرة ، ومع ذلك فانهم — بارك الله فيهم — من انصار السلام ، كأنه ليس في الدنيا حمامة سلام تعيش الا في ارضنا وحدها .



وحتى هذا السلام نفسه ، وفي احسن شروطه ، سيكون اعترافا حقوقيا ورسميا بالتنازل عن الارض العربية ... ويسمى « السلام العادل » كان في الارض عدلا من اي نوع اذا وافق صاحب الارض على التنازل عن ارضه . لكن علينا ان نفهم ان ارادة السلام العادل هذه ، هي نفسها اعتراف بالعجز عن تعبئة القوى العربية الى مستوى المعركة . وهذا شعور لم يملكه — لحسن الحظ — اي واحد من الحكام الذين كانوا في هذه البلاد ايام الصليبيين ، على شدة ما كان بينهم من خصومات وازمات مما لا يزال قائما حتى الآن ، على الساحة العربية . لابد اذن من الاعتراف

بأن التردي مستمر منذ أيام الصليبيين حتى الآن . وكما اننا الآن أسوأ حالا من أيام حرب فلسطين الاولى عام ١٩٤٨ ، فكذلك نحن الآن أسوأ حالا بكثير مما كنا في أيام المماليك ، بل لعل الفرق « نوعي » لا كمي . فاولئك انتهوا بالانتصار على أعدائهم ، ولم يسالوهم قط ، دون أي استفتاء شعبي على الحرب او السلم . ونحن نتقبل ( او قل ان منا من يتقبل ) الهزيمة ، وباستفتاء شعبي تبلغ نسبة الموافقين فيه دوما هذه النسبة الشرقية التعريف والتي تبدأ دوما من فوق التسعين .

وعلى ذلك فان هذا التردي ماض الى الامام ، باستمرارية غريبة ، يجد معها تغيير القادة ، ولا اختلاف الانظمة . لابد اذن ان « داءا » ما ينخر فينا ، دون ان نعرفه ، أو نعرف مصدره . ولكن ما هو هذا الداء ؟ ما أصله ؟ ما جذوره ؟ من اي مصدر يأتي ؟ من اية طبيعة هو ؟ تلك هي المشكلة .

## تشاؤم وتفاؤل



فاذا نظرنا الى الواقع وحده ، ووقفنا عنده ، لم يكن امامنا الا التشاؤم ، لا قبله ولا بعده . وكيف لا يتشاءم الانسان ، وأمام عينيه عشرون دولة عربية ، لم تنج واحدة منها من التخلف ، على الرغم من الف اختلاف بينها ، في الثروة ، والشروط الجغرافية ، والسياسية ، والاقتصادية ، والرجعية ، والتقدمية ، والبعد عن مراكز الحضارة العالمية ، أو القرب منها . وما منها واحدة عرفت الطريق الى الخلاص من هذا التخلف ، وكلها تستورد منتجات الحضارة استيرادا ، ولا تتقدم فيها اي تقدم جدي ، على الرغم من انتشار التعليم ، وكثرة الجامعات ، وزيادة اعداد المتخرجين ، والموفدين والمختصين من كل الانواع والالوان ، وعلى الرغم من ان الثروات العربية تكبر باستمرار ، وتتكدس هنا وهناك ، ولا تتحول باية صورة الى ارصدة حضارية ؟

ونحن نتكلم هنا عن الحضارة كقيم علمية وتقنيات تطبيقية ، ونغض النظر عن الاشارة الى اسرائيل ، والمشكلات العربية الاخرى ، ذلك ان

مشكلة اسرائيل ليست في جوهرها الا مشكلة فروق حضارية . وعندنا ان كل تقدم على الطريق الى الحضارة ، هو تقدم معادل له على الطريق المؤدي الى الانتهاء من قضية اسرائيل . واظن ان هذه الفكرة ما تزال تتردد في كل الاندية الفكرية والثقافية ، من قبل ان تخلق اسرائيل كدولة، حتى الآن . ولو اننا نتمنى من اعماق القلب ان تدخل في متحف التاريخ ، كأثر من آثار مضى وانقضى الى غير رجعة .

الا ان ابواب التفاؤل مفتوحة ايضا ، فالعرب اليوم مئة وخمسون مليونا ، وفي آخر القرن سيكونون بين ٢٦١ او ٢٨١ مليون نسمة(١) وفي هذه الحال لن نشكو مطلقا من قلة العدد .

وبطبيعة الحال فان هذا التزايد الكمي لن يكون كميا ، وحسب ، بل سيرافقه تغير" نوعي ، في مستوى الثقافة ، والوعي ، والتخصص العلمي والتقني . واذا حرمنا القدرة على الابداع والابتكار والاختراع ، ولم نرزق عقولا ضخمة ، على مستوى نيوتن وباستور واينشتاين ، فلن تكون ، او لا يجب ان تكون على مستوى العلم والفنون التطبيقية دون هؤلاء الذين ينشئون في روديسيا وافريقيا الجنوبية ، واستراليا ، على غير تألق علمي يعرفون به ، حضارة مادية ، او صناعية ، وثقافة علمية وادبية ، يقعان على ذات المستوى الذي تعيش عليه اوروبا الغربية او امريكا . واذا نحن لم ننشىء حتى الآن او لم نحقق هذا المستوى في ثقافتنا العلمية ـ الصناعية ، والادبية ، فلا مجال لاتهام عقولنا باي نقص ، ولكن مجال الاتهام مفتوح دوما ، « لتقييم القيم الثقافية » في مجتمعنا . وعندما تنحط هذه ، ويكون شأن صاحبها كمن لا شأن له ، ومستوى حياته دون المستوى العادي الذي يبلغه اي تويجر من اي نوع ، بله التاجر ؛ وعندما تكون درجات السلم الاجتماعي والارتقاء فيها ، امورا منوطة بكل شيء ، غير القيم الثقافية ، فعبثا ننتظر ان تتألق العقول ، ويشتد اللمعان، وتتفتح العبقريات ، مهما اكثرنا من الجامعات . وزدنا من عدد الموفدين .

---

(١) راجع كتاب خبراء الاونسكو عن السكان والتنمية والتربية في الوطن العربي . نشر دار العلم للملايين عام ١٩٧٧ .

وخلاصة القول هنا : اننا في آخر هذا القرن ، لن نتضاعف كميا فحسب ( لتصبح سورية ١٨ مليونا والعراق ٢٤ مليونا ، والاردن ستة ملايين ) بل من المؤكد ان المستوى العلمي والثقافي والقدرة على الابداع والتفوق العقلي ، ستكون اكبر وأرقى بكثير مما نعرفه الآن ، ولن يكون هنالك مجال للشكوى مما يسمى عادة بالنقص التكنولوجي . فاذا فرضنا ان هذا النقص استمر مع ذلك حتى آخر هذا القرن ، ولم نضارب به أوروبا الغربية والبلاد المتقدمة ، فلا مجال عندئذ للقول : ان الخطأ خطأ الافراد، كأفراد ، ولكن الخطأ عندئذ يكون في طبيعة النظام الاجتماعي ، واسسه ، وركائزه .

ولكن أبواب التفاؤل ليست في هذا وحده ، بل هي أيضا ، وبالدرجة الاولى ، في ابة وحدة ممكنة بين بعض الاقطار العربية المعنية مباشرة بقضية المجابهة مع اسرائيل . وهنا تبدو وحدة سورية والاردن والعراق، امرا طبيعيا جدا ، لا بل ضروريا . ولو ان التفكير السياسي العربي في مستوى الاحداث التي تجابهها الامة العربية ، لكانت الوحدة العربية كلها قد تقررت منذ زمن بعيد ، على الاصعدة الهامة بالدرجة الاولى ( كالصعيد الاقتصادي ، والدفاعي ، والشؤون الخارجية ، دون اي مساس بالمصالح القطرية الخاصة ، والمنتفعين بها ) ، ولكننا نقدر ان الحد الادنىمن حسن التلاؤم مع الواقع سيلزم دول المواجهة الشمالية بالوحدة، ولا سيما الوحدة العسكرية . ونظن ان مجرد قيام هذه الوحدة سيفسح المجال واسعا لاكبر تغيير فياستراتيجية المواجهة .

أما الباب الثالث للتفاؤل ، فهو تنامي الثروات العربية ، ولا سيما تلك التي تأتي من الثروات البترولية . وليس بين ايدينا احصاءات دقيقة لموارد العرب من البترول في هذا العام ، لكننا نعلم انه بلغ عام ١٩٧٤ ما يعادل ٦٢ مليار دولار(١) . غير ان هذا الدخل قد تعرض لزيادات متصلة بعد ذلك العام باضافة الـ ٥٪ تارة والـ ١٠٪ واغلب الظن انها

---

(١) راجع جورج سركيس : البترول في الساحة العربية . نشر دار سوي في باريس ، الصفحات الاخيرة المخصصة للاحصاءات .

لا تقل الآن عن ثمانين مليار دولار . وليس من الصعب أن يقتطع منها ١٠ بالمئة او ١٥ بالمئة ، لحساب المجهود الحربي في الوقت الذي يصرف فيه الباقي على البناء الحضاري للبلاد التي تملك هذه الثروات . لابد اذن ان مبلغا ما يتراوح بين ٨ مليارات او ١٢ مليارا من الدولارات ، يمكن ان يكون جاهزا لتغطية المجهود الحربي ، الذي لن يتوقف عليه وحده ، بل سيتتابع حكما في الاقطار المعنية ، بجهدها الذاتي .وسيكون رصيدا معقولا للمجابهة الناجحة ، ولا سيما اذا اقتصرت على استراتيجية الدفاع .

ولابد من اشارة الى باب آخر من ابواب التفاؤل ليس قليل الاهمية ، وهو تجديد التنظيم في حياتنا العامة . وهذا ما يلح عليه قسطنطين زريق منذ عام ٩٤٨ في كتابه معنى النكبة . والمقصود بحسن التنظيم ان نتساءل عما اذا كانت انتاجيتنا القومية الممكنة ، هي في مستوى انتاجيتنا الفعلية، وان نحاول رفع هذه الى مستوى تلك . ذلك ان الهدر في حياتنا كبير جدا ، والتبذير ضخم ، واليد العاملة هابطة الانتاج ، واعمال الدولة اقل من ان تستوعب عدد القائمين بها . وهناك من يظن ان في وسعنا لو احسنا التنظيم ، ان نزيد انتاجيتنا ، بنسبة تتراوح بين الـ ٣٠ بالمئة او الاربعين بالمئة . وهو امر ليس بالقليل الاهمية .



وعلى ذلك فان ابواب التفاؤل حول المصير العربي ، كبيرة وواسعة وفي الحد الادنى ، كافية . فاذا كان لدينا من تساؤلات حول المصير العربي فلا ريب انها تقوم بالدرجة الاولى على ما يحول بيننا وبين الدخول من هذه الابواب .

■ ■ ■

ومن الواضح الواضح ان مشكلة المصير العربي ، هي بكل بساطة : مشكلة ان نكون اولا نكون . وسيان ان نكون اذلاء مهددين في وجودنا وارضنا ومقدساتنا ، او ان لا نكون . والابواب مفتوحة ، وواسعة لكي نكون ، ولا تسدها علينا الا عقولنا وحدها ، و صور اختياراتنا ، وهبوط مستوى وعينا بالاخطار القومية . ولعل الباب الوحيد المفتوح او الاول هو باب الحضارة ، أنتمثلها أم لانتمثلها . ذلك ان مصيرنا كله متوقف على درجة

هذا التمثل . لكن من السهل ان نفهم ان تمثل الحضارة يعني اعطاء الاولوية ، في كل مجال للقيم العلمية والثقافية ، والقضاء على كل صور الجاهلية ، واعادة العقلانية الى مختلف صور الحياة التي نعيشها ، وابراز قيمة المبادرات الفردية ، والاعتراف بأن وراء كل تطور اجتماعي ، وحتى العقائدي « عقلا ما » هو صانعه بالدرجة الاولى . وليس مجرد أوضاع مفروضة على الانسان من خارج .

ومهما يقل عن الغيوم التي تتلبد في سماء المصير العربي فما من شك ان الذي سيبددها ، شيء واحد وحده ، هو « امتلاك الحضارة » السائدة . وما عدا ذلك فكله هرج ومزاح .

ويجب الا ننسى مطلقا ان ما يسمى عادة بالشعارات التقدمية ، وضرورة الاخذ بها ، ولا سيما الاشتراكية ، واعتبارها الشروط الاساسية للقضاء على التخلف ، والوصول الى الحضارة ، ليس غريبا عما نقول . لكن الفرق بيننا وبين هذا الذي يقال ، هو اننا نعتبر الانسان مقياسا لكل شيء ، وللاشتراكية ايضا ، فكما يكون الانسان تكون الاشتراكية ، ويكون المصير كله . اما اذا امتلأ هذا الإنسان بألوان لا حصر لها من الجاهلية ، واضفنا اليه « الاشتراكية » من فوق ، فيقيننا الملوف يحقق جاهليته بتمامها ، وسيدعي ان هذه هي « الاشتراكية » .

■ ■ ■

وعلى سبيل الخاتمة،اذكر نصا اظن انه لبرناردشو،يقول فيه ما خلاصته: ان رواد الاصلاح المعاصرين لم يتركوا شاردة ولا واردة من أمور الناس الا فكروا فيها ، ووجدوا حلا لمشكلاتها . بل لقد وصلوا في البحث حتى الى التفاصيل الجزئية ، فبحثوا مثلا كيف يوزعون مواد الاستهلاك على الناس : ابايدي الرجال ، أم على ظهور الدواب ام بالعربات ... غير انهم نسوا شيئا هاما : هو كيف يحملون الناس على قبول افكارهم العظيمة ؟ وهنا نستعيد نفس العبارة : فابواب التفاؤل مفتوحة امام العرب ، لأجمل مستقبل ... ولكن كيف نحمل الناس أو المسؤولين خاصة على الدخول منها ؟ تلك هي المشكلة .

# التكنولوجيا ومستقبل العالم الثالث

هاني حبيب

## آ ــ ماهية التكنولوجيا :

تتناسب درجة اهتمام الشعوب بالتكنولوجيا مع درجة ادراكها لدورها في التنمية ووعيها لمدلولاتها ومضامينها الاساسية ورغبتها الواعية والفعلية في التفوق على واقعها المتقدم ( الدول المتقدمة ) او بالانتقال من مرحلة التخلف الى النمو .



ولقد ازداد الاهتمام بها مع ظهور الثورة الصناعية ومساهمة هذه الثورة في خلق دول متقدمة وأخرى متخلفة . وتحمل التكنولوجيا في ذاتها عوامل ايجابية وأخرى سلبية ، وتتوقف درجة تأثيرها السلبي على مرحلة النمو التي تعيشها الشعوب وقدرة مؤسساتها العلمية على ابداع تكنولوجيا مضادة تمتص تلك السلبيات . ان التكنولوجيا المتفوقة قدر لا بد منه ليس لتلبية حاجات المجتمع وتقدمه فحسب بل لديمومته وتفوقه على ذاته في الاجل القصير . وهي أداة لقياس الفجوة التي تفصل بين الدول المتقدمة والمتخلفة نظرا لإنصهارها ، في النهاية ، بمعدل الدخل الفردي للدول حيث يقاس الفرق في المستوى التكنولوجي بين دولتين بالفرق بين معدل الدخل الفردي فيهما . فاذا كان الدخل الفردي في دولة ما ٢٥٠ دولار وفي أخرى متقدمة ٣٠٠٠ دولار فالفرق بينهما البالغ ٢٧٥٠ دولار يحدد بكل وضوح الفجوة التكنولوجية بينهما ، أي أن الدولة س متقدمة ( تكنولوجيا ) على الدولة ب بـ ٢٧٥٠ درجة . وتُعرّف هذه الفجوة بأنها مجموعة من المنتوجات النهائية والمعرفة المستخدمة في الدولة س وغير مستخدمة في الدولة ب . وهكذا فان اية زيادة تطرأ على كمية التكنولوجيا المستخدمة لا بد وأن تؤدي الى زيادة في معدلات الدخول

الفردية ، وبالتالي الى تقليص الفجوة بين الدول النامية والمتقدمة والانتقال بها من مرحلة التخلف الى النمو وبالتالي الى مرحلة التقدم .

والتكنولوجيا ما هي الا تنظيم المعرفة من اجل تنفيذ أهداف واقعية وتنصهر فيها العناصر التاليـة :

### ١ ـ المعرفة :

انها سلعة قابلة للانتاج يصعب تحديد قيمتها نظرا لعدم توفر وحـدة قياس لحسابها تنحصر الغاية من انتاجها في حد ذاتها وفي خلق معرفة جديدة متطورة .

### ٢ ـ التكنيك :

هو التعامل مع الظواهر التكنيكية المادية ، التي تتضمن العلوم ، والقدرة على استيعابها وتطبيقها أو القدرة على استخدام الآلة .

### ٣ ـ الآلة :

سلعة نهائية تجمع بعض خواص المعرفة والتكنيك .

### ٤ ـ الإختراع :

هو عملية تنسيق وزج المعرفة الانسانية في صميم الآلات والأدوات المعروفة والسيطرة على موارد محددة وتوجيهها نحو خلق وحدة انتاجية نهائية ذات خواص وظيفية انتاجية جـديدة .



---

## ب ـ التكنولوجيا والتنمية :

تعتمد عملية التنمية على الهيكل أو البناء التكنولوجي كما تعتمد عملية الانتاج على منحى العرض التكنولوجي وعلى الاهداف القومية المرحلية والستراتيجية التي تمثل منحى الطلب ويضاف اليها في العالم الرأسمالي عامل الذوق. ومن هذا نستشف أن للتكنولوجيا دورا اساسيا في عملية التنمية حيث أن ظاهرة التغيير تتوقف على علاقة ديناميكية بين الكلفة والاهداف القومية ( والذوق ) وعرض التكنولوجيا والطلب عليها . وان عملية الانتاج ما هي الا العلاقة القائمة بين عوامل الانتاج والانتاج . وتقوم التكنولوجيا بتحقيق التفاعل بين عوامل الانتاج وتوجيهها نحو السلعة النهائية . وبعبارة أخرى تتولى التكنولوجيا عملية تنسيق عوامل الانتاج على الرغم من أنها في حد ذاتها عامل انتاج

رئيسي ، لانتاج السلع ، وتلعب دورا رئيسيا في تخفيض كلفة الانتاج والكلفة الاجتماعية ، وتحتل المقام الرئيسي في تحديد نوعية الانتاج وطبيعته وخواصه حتى في حالة استخدام عناصر انتاجية متماثلة . وتتوقف درجة نمو الدخل القومي لمجتمع ما على مقدار التكنولوجيا المستخدمة في عمليات الانتاج . وتعتبر المعرفة أو راس المال البشري أهم المقومات الاساسية للتكنولوجيا على الاطلاق لانه مبدعها وهاضمها ومجددها . وباتحاد المادة ( الالة ) والمعرفة ورأس المال البشري تنطلق الشعوب وتصل الى مرحلة الابداع الفكري والمادي والحضاري . وهكذا تتوصل مؤسسات البحث العلمي في الدول المتقدمة في كل يوم الى شيء جديد لما لديها من الخبرات التطبيقية لتحويل البحوث المستنبطة المتطورة الى واقع مادي ملموس دون عناء ولتوفر الالات المناسبة ولديمومة القدرة التنفيذية لخبراء الانتاج وتطورها .

## جـ ـ واقع التكنولوجيا في العالم المتخلف وقدرته على استيعابها :

لم تعرف البشرية احتكارا بلغ درجة احتكار دول هذا العصر للعلوم والتكنولوجيا المعاصرة. ان احتكار المبتكرات والاختراعات سمة هذا العصر وطابعه المميز ليس على مستوى العلاقات بين الدول المتقدمة والنامية فحسب ولكن بين المؤسسات الانتاجية ذات الجنسية الواحدة . ويعود هذا ، بالاضافة الى العوامل السياسية والقومية ، الى طبيعة النظام الاقتصادي الحر والى المرحلة الجديدة التي يمر بها الاقتصاد الصناعي حيث يرتبط التخصص في الانتاج بدرجة تفوق التكنولوجيا التي تتضمنها السلع المنتجة ، وبتناسب العائد الاقتصادي مع درجة احتكار الاسواق المستهلكة واتساعها امام هذه السلع التي تتوقف في دورها على درجة حصرها باقل عدد ممكن من المنتجين ( التروستات ) . ولكن هذه الظاهرة المعاصرة ليست ، الى حد ما ، مشكلة العالم المتخلف لان التكنولوجيا التي تحتاج اليها الدول المتخلفة لا ترقى الى مستوى التكنولوجيا المحتكرة في معظم الاحيان .

تعاني الدول المتخلفة ( النامية مجاملة ) فقرا في راس المال البشري المؤهل لاستيعاب العلم والتكنولوجيا وتطبيقاتها على التنمية . وان الكارثة الحقيقية التي تعيشها هذه الدول هي أن الفئة المتوفرة من رأس المال البشري المتقني تعجز في معظم الأحايين حتى على المحافظة على مؤهلاتها ، ومع الزمن ، تسقط من موقع الريادة وتسير نحو الجمود

الفكري بسبب عوامل التخلف المحيطة التي تشدها الى الوراء بعد ان ترفض هذه العوامل الاستجابة لمتطلباتها وبسبب فقدان المؤسسات التكنولوجية الوطنية التي تغذيها وتمدها بعوامل الحركة والتطور وتحميها من السقوط . كما يساهم المناخ الاجتماعي والنفسي المملوء بالتشاؤم واليأس وانعدام الثقة باعادة تجهيل هذه الفئة التي كثيرا ما يتمرد بعضها على هذا الواقع وتنمو لديهم فكرة الانفصام واللاانتماء مما يدفعهم ، بفعل عوامل خارجية أيضا ، الى النزوح مما يسبب نزيفا تكنولوجيا دائما قد يؤدي الى شلل المجتمع وديمومة التخلف .

بلغ العلم والتكنولوجيا في العالم المتقدم درجة غريبة من التطابق والقدرة على سرعة الاستجابة لمستلزمات خططها وأهدافها القومية وتكافات مع ضخامة جهود البحث والاستحداث التجريبي المتعلق بشؤون الدفاع والفضاء . وعلى النقيض من هذا نلاحظ فصولا مريعا في الدول المتخلفة بين متطلبات أهدافها القومية وبين العلم والتكنولوجيا المتوفرين لبلوغ هذه الاهداف بسبب فاقتها للموارد العلمية والتقنية وقصور العلم فيها في مرحلته الراهنة عن استخدام العناصر المكونة للتكنولوجيا اللازمة لصنع الهدف .

## ١ ـ الصعوبات التي تعترض توفر العلم والتكنولوجيا :



أ ـ ترصد الدول المتخلفة مخصصات في غاية الضآلة للابحاث العلمية وان انتاجية هذه النفقات ، على ضآلتها ، اقل من تلك التي تركزها الدول المتقدمة على النشاطات البحثية والاستحداثية من الناحيتين العلمية والاقتصادية كما أن معدل تطبيق النتائج بطيء للغاية مما يؤدي الى عدم تناسب فوائد هذا الانفاق مع الكلفة والجهد الهزيلين اللذين تقدمهما هذه الدول في هذا المجال .

ب ـ ان ضعف الانتاجية او المردود الاقتصادي سمة مميزة للاقتصادات المتخلفة ونتيجة للمشاكل ذات الوجوه المتعددة وأهمها عدم القدرة على تنظيم النشاطات والطاقات العلمية وتنسيقها مع الطاقات المادية للافتقار الى المؤهلين علميا وتقنيا ولتغلب الانتاج الكمي على الكيفي على مختلف المستويات الفكرية منها والمادية .

جـ ـ ان هذه المعقبات ما هي الا أسباب مباشرة للتخلف الذي تعانيه هذه الدول ، والذي يحول دون تطبيق العلم والتكنولوجيا . ان الاسباب الاساسية تكمن في ذات طبيعة التخلف حيث أن التركيب الاجتماعي والوظيفي والاقتصادي في الدول المتخلفة يتناقض مع المناخ الملائم لتطبيق العلم والتكنولوجيا . ان حلقة التخلف المفرغة التي

تعيشها هـذه الدول هي التي تحول دون ذلك ( راجع دراسة لصاحب المقال بعنوان « التخلف والدولة » نشرت في مجلة الدراسات العسكرية في عدد آيار ١٩٦٩ ) . ان المؤسسات المتخلفة مثلا لابد وأن تنتج جيلا متخلفا في مجالات تخصصه الفكري والعملي والعلمي . والخطورة تكمن بان الاجيال المتخلفة ، في بيئة متخلفة تكنولوجيا ، لا بد وأن تساهم في تصعيد عملية التخلف أو تكريسها على الاقل طالما أن الظروف الموضوعية لا تتيح لها مجالات متطورة لتجديد علومها وخبراتها .

## ٢ ــ آثار تقدم العلوم والتكنولوجيا في الدول المتقدمة على الدول المتخلفة :

### آ ــ نزوح الأدمغة الداخلي :

١ ــ ان ضعف الطلب الفعلي على العلم والتكنولوجيا وادراك الحاجة اليهما في المجتمعات المتخلفة بسبب قلة توفر المؤسسات العلمية المؤهلة التي تتولى رسم السياسات والتخطيط للبحث والاستحداث والخدمات العلمية والتقنية وضعف عوامل التوجيه يدفع الفئة المؤهلة الى الانطواء في عالم ذاتي صغير مغلق على ذاته يتنامى لديها الشعور بالغربة عن مجتمعها .



٢ ــ ان تطور العلم والتكنولوجيا في الدول المتقدمة ، المصدرة لهذه الطاقات ، مرتبط ارتباطا وثيقا بالاهداف الوطنية مثل الدفاع واستغلال الطاقة الذرية ، واستكشاف الفضاء الخارجي ... وفي هذه المجالات قد يتخصص طلاب الدول المتخلفة بدراسة وسائل نقل العلوم والتكنولوجيا ، ونظرا لعدم توفر مثل هذه المجالات في اوطانهم نجد هؤلاء يكلفون بأعمال غريبة عن مواهبهم وامكانياتهم ويتحولون مع الزمن الى شبه عاطلين عن العمل وغير منتجين .

### ب ــ نزوح الأدمغة الخارجي :

١ ــ على عكس ما هو سائد في الدول المتخلفة من ضعف في الطلب الفعلي على العلم والتكنولوجيا وجموده فان الطلب الفعلي عليهما في الدول المتقدمة مرتفع للغاية ومتنام بسرعة تصاعدية ذات حركة متسارعة . وهكذا تتولد علاقة بين الطلبين لصالح الدول المتقدمة التي تتوفر لديها القدرة على استيعاب علماء وخبراء الدول المتخلفة .

٢ ـ تمثل الدول المتقدمة عامل جذب ذا قدرة فائقة على استيعاب الادمغة وتشجيعها على الهجرة اليها . ويدخل الولايات المتحدة وحدها سنويا حوالي ... ٫٠ من ذوي المؤهلات العالية . ودخلها ... ٫٣٨٠ مختص و ... ٫٦٠٠ شخص من ذوي المؤهلات المتوسطة خلال الفترة من ١٩٦٥ الى ١٩٧٥ .

٣ ـ يزداد عدد المتخرجين من مؤسسات مرحلة التعليم الثالثة في الدول النامية بمعدل يتراوح بين معدل النمو الاقتصادي التراكمي ( التجمعي ) وثلاثة اضعافه في الوقت الذي لا تتوفر فرص عمالة تتناسب مع هذا العدد مما يؤدي الى تفشي البطالة بينهم وبالتالي الى هجرتهم أو كلا الامرين معا .

٤ ـ تخصص الدول المتقدمة حوالي ...١ مليون دولار سنويا للنشاطات البحثية والاستحداثية المتعلقة بالمواد التركيبية ( اللدائن ، الألياف ، المطاط ... ) وبذلك تخلق سلعا بديلة منافسة لصادرات الدول النامية كما أنها تطور أنواعا من التكنولوجيا ليست غير صالحة للتطبيق في الدول النامية فحسب بل ضارة بها .

٥ ـ ان ما يصل الى معارف الدول المتخلفة من التكنولوجيا متخلف أحيانا عن تلك المطبقة في بلد المنشأ لأن معظمها ملك خاص أو يصنف ضمن الاحتكارات القومية .



## د ـ تقنية العالم الثالث :

ان التنمية السريعة التي تحققت في الدول الصناعية كانت نتيجة للتقدم التكنولوجي في تلك الدول وأن تضييق الفجوة بين الدول المتقدمة والمتخلفة يتوقف على تضييق الفجوة التكنولوجية بين المجموعتين الدوليتين . ولتحقيق هذا الهدف لا بد من تبديد هذه الفجوة عبورا بالمراحل التالية :

### ١ ـ نقل التكنولوجيا :

خلال هذه المرحلة يتم نقل عناصر التكنولوجيا وخاصة المعرفة والآلة من الدول المتقدمة والتي تملك أحدث ما وصلت اليه البشرية في هذا المضمار .

ان المعرفة بوصفها اداة فهم البيئة والسيطرة عليها ، بالتعاون مع الآلة ، واستغلالها ضرورية لزيادة حصيلة الانتاج وجعلها تراكمية ذاتية الحركة والاندفاع لا يمكن نقلها الا

عن طرق الاستثمارات الانسانية . وتكمن المعرفة في العنصر البشري دون غيره . فالانسان القدرة الاساسية في التحكم في البيئة والآلة معا . وقد نمت هذه القدرة في الدول المتقدمة الاكثر غنى بفعل عملية تطور تاريخي ونتيجة لعملية تغير اجتماعي كيفي . ولكن عملية نقل المعرفة ليست بديلا عن تطويرها محليا ، في الاجل الطويل ، ولا يمكن الاعتماد على المصادر الخارجية الا في الاجل القصير التي يتم فيه نقلها واستيعابها وغرس الطاقات اللازمة للبحث والاستحداث والقدرة على استخدام الآلة واستيعاب عملية التكتيك . ان مهمة هذه المرحلة اذن هو خلق طاقة ذاتية لدى هذه الدول تؤهلها دخول المرحلة التالية . وتتطلب هذه المرحلة حشد موارد علمية مستوردة من الدول المتقدمة عن طريق ايفاد الطلاب واستقدام الخبراء الاجانب . ان نسبة النجاح في هذا المضمار يقاس بنسبة ما ينفق من الداخل القومي الصافي على المؤسسات العلمية . فنجد مثلا دول مثل الولايات المتحدة الامريكية تتربع على عرش التقدم الاقتصادي والعلمي والعسكري في هذا العصر لان نفقاتها على المؤسسات العلمية ومختبراتها ومراكز الابحاث لديها تبلغ ٧٠ بالمائة من مجموع ما تنفقه الدول الصناعية والنامية على مثل هذه الاغراض بينما تبلغ نفقات الدول النامية في هذه المجالات نسبة ٢ بالمائة من مجموع هذه النفقات فقط . ويمكن تحديد الاهداف التالية كمستلزمات لبلوغ درجة الانماء المخطط وتخطي هذه المرحلة :

- صياغة سياسات علمية فعالة لتيسير نقل المعارف التقنية .
- توفير قوى بشرية على درجة عالية من التاهيل في فروع اختصاصاتها المناسبة للنشاطات البحثية والاستحداثية وما يتصل بها من نشاطات .
- تأهيل النظام الجامعي لتعليم العلوم للمتخرجين وربط اتجاه البحوث بالاطار الانمائي أو خلق تفاعل دائم وفعال بين المجتمع والحياة الاقتصادية وبين الجامعة .

## ٢ ـ مرحلة التطبيق :

تختلط هذه المرحلة بالمرحلة الاولى الا انه لا يمكن لمجتمع ما دخولها الا بعد ان يستكمل مقومات المرحلة الاولى وتتوفر لديه القدرة الكافية على استخدام الآلة واستنباط البحوث العلمية بمنتهى الجدارة وبشكل اقتصادي . ويمكن القول انه اذا كان العلم والتكنولوجيا عاملين رئيسيين في تحقيق التنمية فان تطبيقهما في الدول النامية يتطلب ، في جميع الدول ، تغييرات أساسية في الهيكل التنظيمي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي لهذه

الدول وهذا ما يجب تحقيقه في المرحلة السابقة لهذه المرحلة حيث يتم تاليف حلقة اتصال ، مؤلفة من علماء التكنولوجيا ، بين مهام البحث الاساسي ومهام البحث التطبيقي. والنجاح في هذه المرحلة يتوقف على مدى قدرة بلد ما على استخدام التكنولوجيا المستوردة وتتناسب هذه القدرة طردا مع درجة المعرفة ونوعية راس المال البشري المتوفر لديها ونوعيته . وعلى افتراض أن تطبيق التكنولوجيا اقل كلفة من خلق التكنولوجيا وانتاجها وأن عرضها كافي ومرن فان الدول النامية تستطيع ان تضيق الفجوة وتلحق بالدول المتقدمة في حالة تحقيق ثورة علمية لديها وتوفر رأس المال .

## ٣ ـ مرحلة الخلق التكنولوجي :

تدخل الدول النامية هذه المرحلة فور نجاحها في احلال التكامل او الفرق بين المجهود البحثي وبين عملية ترجمة هذا المجهود الى تطبيقات عادية . ان اكتمال المعرفة بطبيعة الشيء والقدرة العالية على استخدامه بكفاءة عالية لا بد وان يدفع الانسان الى تطويره وتحسينه وبالتالي الى عملية الخلق التي تصبح عملية آلية ومتجددة حيث يتجاوز المخترع ذاته من حين الى آخر يوم تتوفر أسباب وعناصر الخلق والابداع . ويتحول المجتمع بكامله الى ثروة قومية وأمل يمشي وفكر يبدع وقوة خالقة ذات ديمومة مطلقة . ولا تبلغ أمة من الامم مرحلة الاختراع هذه الا عندما توفق في تطوير التكنولوجيا المستوردة وهضمها ومزجها في ظروفها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وخلق تكنولوجيا قومية لها ما يميزها في الشكل والحس والمادة وطريقة الاستخدام والديمومة . ان اقامة هياكل وأطر محلية للعلم والتكنولوجيا مسالة جوهرية تتيح للبلد الانتفاع بموارده المحدودة نظرا لان الظروف والمشاكل بالغة التعقيد والاختلاف بين بلد وآخر نظرا لتباين النظم السياسية والاقتصادية التي تتحكم بالهيكل العام للخطط الانمائية .

## هـ ـ الأمم المتحدة ودورها في تقنية العالم الثالث :

انه لمن مسلمات هذا العصر أن مشكلة تقنية العالم الثالث تتضمن بعدا دوليا وباغفاله لا يمكن أن يكتب للجهود المبذولة كلها النجاح . ومن هذا المنطلق تعمل منظمة الامم المتحدة جاهدة أملا في تضييق الفجوة بين الدول الغنية والفقيرة ، بين الدول المتقدمة والنامية ، طمعا في تحقيق قدر من العدالة بين الشعوب وبغية تخفيف حدة الصراع الدولي وتحقيق

استقرار اقتصادي يساهم في تحقيق سلام دولي وخلق مجتمع دولي جديد تنعدم فيه الفوارق بين الاغنياء والفقراء وتتوفر فيه العدالة والرفاهية لجميع الشعوب . وتبذل الامم المتحدة جهدا قيما وجادا ، في نطاق امكانياتها وتركيبها الدولي ، لتطوير التعاون الدولي في هذا المجال وتوجه هذا الجهد مجموعة الدول النامية ( ٧٧ ) في المنظمة الدولية. ولقد وفقت الى انشاء عدة لجان وعقدت مؤتمرات لمعالجة موضوع نقل العلم والتكنولوجيا من الدول المتقدمة واستخدامها في الدول النامية . ففي عام ١٩٦٣ عقدت « مؤتمر الامم المتحدة التقني الدولي الحكومي » في جنيف انبثقت عنه « اللجنة الاستشارية لتطبيق العلم والتكنولوجيا في التنمية » التي تشكلت بموجب قرار المجلس الاقتصادي والاجتماعي رقم ٩٨٠ (٣٦) تاريخ ١٩٦٣/٨/١ . وابرز ماتوصلت اليه هذه اللجنة عندما قدمت تقريرها الى الدورة ٤١ للمجلس الاقتصادي والاجتماعي « أن تباين مستويات المعيشة بين الدول النامية والمتقدمة يتناسب طردا مع تباين مستويات التكنولوجيا المطبقة في هاتين المجموعتين الدوليتين » . كما توصلت الى وضع خطة دولية لتطبيق العلم والتكنولوجيا تضمنها قرار الجمعية العامة للامم المتحدة رقم ١٩٤٤ (١٨) حيث اعتبرت من متممات استراتيجية الامم المتحدة للتنمية . ومن الجدير بالذكر أن ( فريق ساسيسكس ) الذي كلفته اللجنة في تحديد هذه المشكلة اقر التعريف الذي وضعته منظمة التعاون والانماء الاقتصادي الذي يتضمن عناصر ثلاثة : البحث الاساسي ، البحث التطبيقي والاستحداث التجريبي .



واهتمت اليونسكو ايضا بهذه المشكلة وعقدت مؤتمرا دوليا لهذه الغاية توصلت فيه الى تعريف جديد للمشكلة يتضمن العناصر الثلاثة التي تشكل تعريف فريق ساسيكس بالاضافة الى النشاطات العلمية والفنية المتصلة بالموضوع التي حددتها بالخدمات المتعلقة بالموارد الطبيعية والبيئة وخدمات الاعلام والتوثيق والمتاحف والعلوم الطبيعية ومجموعاتها ومعاهد توحيد المواصفات وخدمات الارشاد والتجديد .

وبالنتيجة يلتقي التعريفان حيث يشدد فريق ساسيكس على اهمية زيادة الانفاق على هذه الخدمات لانها تشكل البناء التحتاني للنفقات الاساسية للعناصر الثلاثة الاساسية . ودعا كل من اليونسكو وفريق ساسيكس الدول المتقدمة الى تخصيص مساعدات للدول النامية بمعدل ١ بالمائة من ناتج دخلها الاجمالي لمساعدتها على بناء المقومات الهيكلية العلمية والتقنية . وتعتبر بلاشك لجنة الامم المتحدة للعلم والتكنولوجيا التي عقدت دورتها السنوية الاولى في عام ١٩٧٤ من اهم اللجان المهتمة في تطوير وتقنية العالم الثالث .

## مؤتمر الأمم المتحدة للعلم والتكنولوجيا لعام ١٩٧٩ :

نتيجة لتزايد اتساع الفجوة بين الدول المتقدمة والدول النامية يزداد اهتمام المجموعة الدولية بمعالجة هذا الوضع المتردي لصالح الدول المتقدمة . وتقرر بموجب قرار الجمعية العامة للامم المتحدة رقم ١٨٤ (٣١) عقد « مؤتمر الامم المتحدة للعلم والتكنولوجيا » في عام ١٩٧٩ لمعالجة شؤون التنمية في الدول النامية وتطبيق العلم والتكنولوجيا عليها .وشكلت لجنة تحضيرية للمؤتمر مؤلفة من ٥٤ دولة تجتمع سنويا ، بقرار المجلس الاقتصادي والاجتماعي رقم ٢٠٢٨ (٦١) . وتهدف الامم المتحدة من هذا المؤتمر الى ايجاد السبل الكفيلة بتطبيق العلم والتكنولوجيا في التنمية وخلق نظام اقتصادي دولي جديد وارادة سياسية دولية موحدة في هذا النطاق لتحقيق الاهداف التالية :

- وضع استراتيجية دولية لتطبيق العلم والتكنولوجيا ولدفع عملية التنمية في الدول النامية .

- استخدام الفعاليات والطاقات العلمية والتكنولوجية المتوفرة لدى الدول النامية بعلمية وكفاءة .

- تطوير التعاون الدولي في مجالات استخدام التكنولوجيا لحل المشاكل التي تواجهها الدول النامية والتي يصعب حلها بجهد وطني .

ومن المقرر أن تعتبر فترة التحضير والاعداد للمؤتمر والدراسات التي يتم التوصل اليها جزء لايتجزء منه . وتأمل المنظمة الدولية أن يتم خلال هذه الفترة تحديد مايمكن عمله بعلمية وموضوعية لتجاوز المحنة التي تعانيها الدول النامية واتاحة الفرصة لتهيئةالوقت الكافي للتوصل الى قرارات دولية مناسبة تدرس على نطاق وطني واقليمي ودولي .

ان دور المنظمة الدولية هنا ونجاح هذا الدور يتوقف على مدى امكانياتها في توجيه الجهد الدولي نحو النقاط التالية :

- تخصيص جزء من نشاطات الدول النامية وبحوثها التكنولوجيةلتطوير تكنولوجيا جديدة تتناسب مع المشاكل التي تعانيها الدول النامية وقابلة للتطبيق فيها .

- تبادل الخبرات والبحوث والمعلومات العلمية والتكنولوجية بين الدول المتقدمة والنامية .

- تطوير نظام التعاون الدولي بين الدول المتقدمة والنامية في مجالات العلم والتكنولوجيا .

- تطوير التعاون بين الدول النامية من أجل تبادل المعارف والتجارب في تطبيق العلم والتكنولوجيا لديها نظرا لتشابه الظروف الاقتصادية والاجتماعية في هذه الدول ومن أجل تحديد أهداف مشتركة .

## مصادر البحث

— Trends in Developing Countries, published by the International Bank for Reconstruction and Development, 1972.

— Parvin, M., Technological Adoptation and the Rate of per Capita Income growth : An Economic Approach, 1969 (Unpublished).

— Pearson, L.B., Partners in Developmennt, Praeger publishers, I N C., New York, 1969.

— Rostowa w. M., The stages of Economic growth, Canbridge University Press, 1960.

— Kindleberger C. P., Economic Development, Mc Grow - Hill, New York, 1965.

— UNESCO / NS / ROU / 191 Prov. I

ـ المجلس الاقتصادي والاجتماعي وثائق الدورة ٩، الملحق رقم ١ ، الفقرة ٤٨ .

ـ المرجع السابق ، الوثيقة E/4448 المسائل المتعلقة بالعلم والتقنية . الوثيقة E/4814 تعليم العلوم .

ـ المرجع السابق ، الدورة ٤١ ، الملحق ١٢ ، الفقرتان ٨٢ و ٨٧ .

ـ المصرف الدولي للانشاء والتعمير : شركاء في الانماء ، تقرير لجنة الانماء الدولي ، نيويورك ، بريجر ، ١٩٦٩ ص ١٤٤ ـ ١٤٥ .

ـ منشورات الامم المتحدة ، نحو انماء معجل : اقتراحات لعقد الامم المتحدة الانمائي الثاني ، رقم مبيع الكتاب E. 70 . 11 . A. 2

ـ كريستوفر فريمان : قياس النشاطات العلمية والتقنية « تقارير ودراسات احصائية »، اليونسكو ، باريس ١٩٦٩ .

ـ منشورات الامم المتحدة رقم البيع E. 70. 11. B. 2 « الموارد الطبيعية للبلدان النامية . »

# المثقفون في المجتمع

فردريك بون وميشيل انطوان بورنيه
ترجمة حسن سحلول

ثمة(١) دائما اغراء بان نعرف مفهوما بنقيضه ، ولكن هل يمكننا أن ننشيء للمثقف تعريفا يستند الى التمييز بين العمل اليدوي والعمل الذهني ؟ يمكن عند الاقتضاء ان يعزل تمييز كهذا ـ في المجتمع القديم ـ فئة الناسخين عن بقية المجتمع ولكن من الصعب جدا ان ننشيء ـ في المجتمعات الصناعية ـ حدودا بين اليدوي والذهني . فاين نصنف عمل العامل الذي يراقب آلة ؟ أيمكننا ان نقيس مقدار العمل الذهني الذي يبذله فرد ما في مهنته ؟ وكيف ؟ وحتى لو افترضنا باننا قادرون على حساب نسبة مئوية لذلك ، يبقى علينا ان نحدد مدخلا .

وباندفاعنا في درب كهذا ، سيكون علينا أن ننهمك في تجميع دؤوب . وان نعاني من حالات ضمير مؤلمة : هل يدخل اطباء الاسنان في نطاق المثقفين ؟ هناك صعوبة في قبولهم ولكن هناك ظلم في رفضهم طالما نحن نقبل الاطباء بحرارة ، أفيجب ان نقطع الاختصاصات الطبية في وسطها ؟

ويخشى انه لتجنب عمل من ذلك القبيل ، ان يكون مفروضا علينا الرضى باعتبارات عامة جدا . تتبعها دراسات احادية ، ضعيفة الارتباط فيما بينها ، حول مختلف الزمر الاجتماعية : الكتاب ، المحامون ، الصحفيون ، المدرسون ... الخ .

وسيكون علينا أيضا ان نتعرض لتأنيب ضمير دائم ، فكلمة ( مثقف ) محملة في الواقع بمعنى آخر ، فالمثقف هو الذي يحاسب مجتمعه حسابا نقديا ، انه رفض دائم . انه مرآة

شرسة تحرض ـ تساعد ؟ ـ على تغييره ، وقد ولدت كلمة مثقف بهذا المعنى تاريخيا ، وعندما نشر « مانيفست المثقفين في مجلة اورور كانون الثاني ١٨٩٨ » بمناسبة قضية دريفوس ، حدد هذا النشر ولادة المصطلح الرسمية ، ويبقى زولا مثالا لذلك المثقف .

وفي هذه الحالة يتحدد المثقف بدوره النقدي ، فعليه أن يساعد مجتمعه ـ عبر الكتابة أو عبر العقل ـ أن يعي نفسه وعليه أن يكشف وان يفضح . وان أحدا لن يكون بريئا تحت ضوء الكشف ذاك ، وستختلف الاشياء كلها عبر هذا الكشف ذاته ، واذا اعتبرنا أن هذا الكشف يسحب تغيرا اجتماعيا حقيقيا فعلينا الاشادة بتدخل المثقفين وقدرتهم الثاقبة ، أما اذا كان الامر على العكس من ذلك ولم يتغير شيء ، فلا يبقى أمامنا الا ان نلمن عجزهم، وخبث الناس والاشياء ، ورذيلة النظام الذي يستبعدهم ويدور على نفسه في ظلام مطبق .

وبعد أن عرفنا الدور يبقى علينا ان نعرف النماذج التي يمكن تطبيقه عليها ، علينا في البدء ان نزيل كل الاعتبارات حول تقسيم العمل التقني ، فلا يكفي أن لا يعمل المرء بيديه كي يصبح مثقفا ، ومن الضروري كذلك الحصول على شيء من الشهرة من خلال الكتابة او الكلام ، وبذلك لم نستبق نحن الا الكتاب والصحفيين وبعض شرائح المدرسين الجامعيين والمحامين ، ولم نبحث بين هؤلاء عمن يمارس دورا نقديا وعمن يكشف ويفضح ويعارض ، ان عمل كهذا يتم دون شفقة : تلك هي اللحظة المناسبة لنتذكر أن مثقفي قضية دريفوس كانوا ضد الاكاديميين ، وان ليس لصفة مثقف علاقة بعدد الكتب او المقالات التي نشرها فرد ما ، ولا بانتشارها كذلك . ان زولا مثقف ولكن باريس كلب حراسة . وعلينا ان نقرر ان المثقف هو يساري حتما ، وهذان التعبيران لا ينفصلان ، وتعبير مثقف يميني تعبير متناقض داخليا ، وانطلاقا من هذه النقطة يبدأ المعيار بالعمل كالسواطير : سارتر مثقف حقيقي ، ريمون آرون مثقف مزيف ، وعلينا ان نكتشف كل الخيانات وان نستبعد الخونة من التعريف ، وان نحذر من اعادة الاعتبار لبعضهم ، وان نتذكر ان « كانت » قد انتقل الى الجانب الاخر من المتراس « فقد فككت البورجوازية جثته » . وكل محاولة للمنهجة تدفع الامور نحو اليسار اكثر قليلا ، ليس كثيرا على اية حال : فلقد بقيت الشيوعية ستالينية غالبا ، وهي متناقضة مع صفة المثقف النقدية .

وفي نهاية المطاف لم يبق في أيدينا الا شرذمة ضئيلة محشورة بين اليمين الذي يمتد بعيدا وبين المنزلق الشيوعي ، ومن الضروري الاحتفاظ ببعض الاحتياط جانبا كي نقوم بين الفينة والاخرى بطرد جديد .

ولكن أليس هناك من خيار آخر بين هاتين النهايتين المتطرفتين : تعريف فضفاض يستند

الى صفة العمل الذهنية أو تعريف ضيق يستند الى معايير سياسية ـ اخلاقية؟ أيكون علينا ان نفصل مراحل وسطية ، ان ننطلق من تعريف العمل كي نعود من ثم لندخل خلسة تعبير المثقف النقدي بعد ان نخففه قليلا ؟ او ان نبدأ من المثقف الرافض ، وذلك كي نوسع موضوعنا توسيعا مخزيا عن طريق قبول بعض المدرسين وبعض الشرائح الاجتماعية خوفا من أن نغرق في تحليل ضيق جدا ؟

ان كلا من وجهتي النظر هاتين يأخذ بعين الاعتبار الحقيقة التالية : كيف نرفض خصوصية عمل المجموعة التي يجب أن نسميها مثقفين ، كيف لا نرى الدور الذي يلعبه المثقفون في وعي وتغير المجتمع ؟ ان هذا لا يبرهن اننا نستطيع ان ننشيء تعريفا شاملا يستند الى واحد أو الى الآخر او الى تركيب متسرع من الاثنين .

والتحليل الماركسي التقليدي لا يسمح بتجاوز هذه المعضلة : ونحن نجد عند مختلف المنظرين الماركسيين ثلاثة تحاليل ، يعتبر أولها ـ وقد عرضه كوتسكي عرضا جيدا ـ المثقفين شريحة اجتماعية بين بقية الشرائح :

« نحن نهتم في هذه اللحظة بمسألة العداء بين المثقفين والبروليتاريا ، وهذا العداء هو عداء اجتماعي يعرف بالطبقات وليس بالاشخاص ، وهذا العداء مختلف نوعيا عن العداء بين العمل ورأس المال ، ليس المثقف رأسماليا ، ومن الصحيح ان مستواه الحياتي هو مستوى البورجوازي ، وصحيح انه مضطر الى الحفاظ على هذا المستوى طالما لم يتحول الى فقير ، ولكنه مرغم في الوقت نفسه أن يبيع نتاج عمله ، واحيانا قوة عمله نفسها ، وهو مستغل غالبا من قبل الرأسمالي ، ويخضع لشيء من الاهانة الاجتماعية ، وهكذا ليس المثقف على عداء اقتصادي مع البروليتاريا ، ولكن مستواه الحياتي وظروفه في العمل ليست مستوى او ظروف البروليتاريا ، ومن ذلك ينشأ بعض العداء في الحالة الذهنية وفي طريقة التفكير »(٢) .

وينضم لينين الى هـذا التحليل :

« لن يجرؤ احد أن ينكر ان ما يحدد ـ بشكل عام ـ المثقفين كشريحة خاصة في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة هو بالضبط فرديتها وعدم قدرتها على الانضباط والتنظيم ـ انظر مقالات كوتسكي الشهيرة عن المثقفين ـ ان ذلك ، بين اشياء اخرى ، ما يميز هذه الشريحة الاجتماعية عن البروليتاريا وهو ايضا ما يشرح خمول وعدم استقرار معشر المثقفين الـذي طالما عانت منه البروليتاريا ، وخاصية المثقفين هذه مرتبطة بقوة بظروف حياتهم المادية .

وبظروف كسب معاشهم ، هذه الظروف التي تتقارب بنقاط عديدة مع شروط معيشة البورجوازية الصغيرة ( عمل فردي أو بجماعية محدودة جدا ) .. »(٢) .

يستعمل تعبير مثقف هنا في قبول واسع يقترب من التعريف المؤسس القائم على صفة العمل الذهنية . وتحليل الوضع الاجتماعي مختصر جدا ، فليس المثقفون بورجوازيين أو بروليتاريا . ودون أن يبحث أكثر عن وضعهم في المجتمع يلقى بهم في الطبقة المتوسطة التي تشكل بالنسبة للفكر الماركسي فرقا سيلا . وان الخطوط المميزة التي تستخدم هنا كقاعدة في الوصف هي نموذج الحياة والكسب والصفات النفسية ، وهذا منهج مرفوض رسميا من الماركسية في تحليلها الاجتماعي .

أما التصور الثاني الذي نلقاه عند المفكرين الماركسيين فلا يتعلق الا بمجموعة محدودة ، هي مجموعة المثقفين الايديولوجيين . بهدف الايديولوجيون الى تبرير وتقنيع اضطهاد الطبقة السائدة للطبقات المسودة ، والى تخدير هذه الطبقات كي لا تثور . انهم كلاب حراسة ، فلقد وضع هؤلاء المثقفون مواهبهم في خدمة النظام القائم : خدم الطبقة المسيطرة وهم يقبضون اجورهم على هذا الاساس ، أدوات قمع واضطهاد ، وهو يلعبون ، في مجال الافكار الدور الذي يلعبه البوليس في مجال القوة الجسدية . وهذا لا يتعلق الا بمجموعة ضيقة من الافراد — بعض الكتاب والصحفيين ، أساتذة جامعيون — وليس بمجموع المثقفين .

والمجموعات المعرفة بهذين التحليلين لا تثير عند الماركسيين الا الحذر والعداء ، فالطبقات المتوسطة والمثقفون الذين أولجوا بها قادرون على أن يكونوا حلفاء البروليتاريا ، وعليهم لذلك أن يقبلوا بقيادة الحركة العمالية . وعلى أية حال فالمثقفون حلفاء ليست هناك ثقة كافية بهم ، ويجب أن نسهر على أن لا تلوث طريقة حياتهم وتفكيرهم الطبقة العاملة ، أما بالنسبة للايديولوجيين فانهم موضوع احتقار ، ولقد فضحت الغيبيات التي ينشرونها ، والدور الحقيقي الذي يلعبونه في خدمة الطبقة السائدة قد أصبح قطعيا .

وهناك تحليل ثالث ، يحاول مع ذلك أن يبرهن أن بعض المثقفين يمكن أن ينضموا الى معسكر البروليتاريا :

« في اللحظة التي تقترب فيها معركة الطبقات من الساعة الحاسمة . تاخذ عملية تفسخ الطبقة المسيطرة وتفسخ المجتمع القديم باسره طابعا يبلغ درجة من العنف والحدة بحيث تنفصل قطعة صغيرة من الطبقة السائدة وتنضم الى الطبقة الثورية ، الطبقة التي تحمل

المستقبل في احشائها ، وبالطريقة نفسها التي انضم فيها سابقاً قسم من النبلاء الى البورجوازية ، ينضم في ايامنا هذه قسم من البورجوازية الى البروليتاريا وبالتحديد هذا الجزء من الايديولوجيين البورجوازيين الذين ارتفعوا حتى مستوى المعرفة الشاملة بمجموع حركة التاريخ »(٤) .

ان هذا يعادل القول بان مثقفين ـ مثل ماركس او لينين نفسيهما ـ يستطيعون بفضل ذكائهم وحدسهم وتجربتهم الوصول الى تجاوز البناء الاجتماعي المدمجين فيه ومنهم الحركة التاريخية في مجموعها . ، يتعلق الامر اذن بخلاص بمنح الاقلية ، وهؤلاء المثقفون يعرفون بمواقفهم وبافكارهم ، انهم يشبهون المثقفين التقديين كثيرا .

ان غرامشي هو الماركسي الاول الذي يرفض أن يعرف المثقفين بطبيعة عملهم او بطبيعة افكارهم ، وهو يجهد في تقديم نظرية عن المثقفين ووضعهم في المجتمع .

« ان خطأ المنهج الاكثر شيوعاً هو في البحث عن معيار للتمييز فيما هو اكثر جوهرية في النشاط الذهني وليس في مجموع نظام الروابط التي تاتي هـذه النشاطات الذهنيـة لتكتشفها في صدر عقدة العلاقات الاجتماعية العامة . ( .... ) وفي اي عمل جسدي ، وحتى في اكثر الاعمال آلية وانحطاطا هنالك حد ادنى من الصفة التقنية ، اي حد ادنى من النشاط العقلي الخلاق ( .... ) ولذلك يمكننا القول ان كل الناس مثقفون ولكن لايمارس كل الناس دور المثقف »(٥) .



واذن فما يهم هو الدور الذي يملاه المثقف ، ويحدده غرامشي على النحو التالي :

« ان كل مجموعة اجتماعية تولد فوق ارض طبقة أساسية في عالم الانتاج الاقتصادي ، تخلق في الوقت نفسه ، ومعها ، وعضويا ، شريحة او اكثر من المثقفين الذي يمنحونها هويتها ووعي دورها الخاص ، وليس هذا في الميدان الاقتصادي فحسب وانما ايضاً في الميدان السياسي والاجتماعي ان صاحب المشروع الراسمالي يخلق معـه تقني الصناعة ، وعالم الاقتصاد السياسي ، ومنظم لثقافة جديدة ، وحق جديد ... الخ » .(٦)

ان هذا التحليل يسمح بالخروج من الصراعات حول التعريف وكذلك بالخروج من الطريق المسدود للفكر الماركسي التقليدي ، فالدور الثقافي ليس مشابها تماما وببساطة لاية مهنة أخرى ، انه وضع في عقدة العلاقات الاجتماعية ، وليس صفة جوهرية تحدد وجود مجموعة ثقافية مرتبطة عضويا بمجموعة اجتماعية ، هذا الدور خاص بكونه يهدف الى اعطاء المجموعة الاجتماعية استقلالها ووعي دورها . واذا اولنا هذا التاكيد تاويلا ضيقا

فلن يقودنا الى شيء ، فاذا كان الوعي الذي يحمله المثقفون الى هذه الجماعات الاجتماعية مجرد تصور بسيط للعالم وللمكان الذي تشغله هذه المجموعة في ذلـك العالم فدور المثقفين اذن تبريري جوهريـا وغيبي ، وهكذا نسقط ثانية في نظريـة المثقفين ، كلاب الحراسة .

وفي الحقيقة ، يمضي التحليل أبعد من ذلك . فالمثقفون يعطون المجموعة الاجتماعيـة « وعي دورها الخاص » وهذا شيء مؤكد ولكن ايضا يمنحونها « استقلالها » وعي متصر، تبريري ، وأحيانا نقدي ، وهم يساهمون ايضا وخصوصا في تاسيس المجموعة الاجتماعية التي تصبح بنية بعد ان كانت مجموعة من الافراد المتناثرين . فالمثقفون اذن وسيط ضروري كي تؤكد سلسلة من الرجال ذوي وضع في الحياة الاقتصادية والاجتماعية واحد، نفسها كمجموعة اجتماعية .

ويمضي غرامشي ابعد ايضا ، فهو حين يحدث عن المثقفين الذين يظهرون مـع رئيس المشروع يذكر تقني الصناعة . فللمثقفين اذن دور ايضا ، يتمثل في تصور وتطبيق معارف علمية أو مخبرية او تقنية : يقول غرامشي :

« علينا أن نلاحظ ان رئيس المشروع يمثل توسيعا اجتماعيا اعلى ، وهذا الاعداد متصف ببعض قدرات التوجيه والتقنية أي قدرة ذهنية ، وعليه أن يلم ببعض القدرات التقنية خارج مدار نشاطه وتجاربه المحددة ، على الاقل في المجالات الاخرى القريبة جدا من الانتاج الاقتصادي وعليه مثلا أن ينظم مجموعة من الرجال ، وعليه أن ينظم الثقة ، التي يمنحها المستثمرون لمشروعه ، والشارون لبضاعته ... الخ .

والا ، فان كل رؤساء المشروع أو صفوة منهم على الاقل يجب ان تكون قادرة على ان تكون منظمة للمجتمع عامة . من مجموع هيكل خدماته المعقد وحتى هيكل الدولة . ذلك انه من الضروري بالنسبة اليهم أن يخلقوا الشروط اللائمة لتحسين طبقتهم الخاصة . أو على الاقل عليهم ان يكونوا قادرين على اختيار مرؤوسيهم مستخدمون اخصائيون ، يسندوا اليهم هذه الفعالية الخلاقة المنظمة لعلاقات المشروع مع الخارج،ويمكننا ان نلاحظ ان المثقفين الذي تخلقهم كل طبقة جددة وتوسعهم في مجرى تطورها التاريخي ، هم في أغلب الاحيان تخصيصات لبعض المظاهر الجزئية لفعالية النموذج الاجتماعي الجديد(٧) الاصيلة الذي خلقته الطبقة الجديدة ..(٨) .

يضم هذا النص توضيحين : فهو يبرهن من جديد ،ومنذ البدء ان التحليل يستند الى الدور الثقافي ، وهذا الدور يمكن أن يوجد ولولم يوجد رجال اختصوا قصدا في مجاله

حصرا ، فصفوة الجماعة الاجتماعية يمكن أن تمارسه . ومن لم يشدد على الاهمية التي يمنحها غرامشي لهذا الدور الذي يضم التنظيم في اعلى مستوياته اعداد وتدريب التقنيات الاكثر جوهرية للجماعة الاجتماعية الجديدة التي تظهر .

وهكذا يستمد المثقفون وجودهم من الجماعات الاجتماعية التي يرتبطون بها ، ولكن دورهم خاص ، ويعبر غرامشي عن هذين الجانبين ـ وهنا اصالة تفكيره ـ من خلال التعبير ، شريحة عضوية ، فالمثقفون المرتبطون عضويا بالجماعات الطبقات الاجتماعية لايفقدون شيئا من استقلالهم ، ذلك انهم يمارسون دورا جوهريا في ظهور الجماعات والطبقات عن طريق تلك المسافة عينها التي تمنعهم من الامتزاج بالزمر الاخرى ، يستند غرامشي الى جملة لماركس :

« يجب ان نميز دائما بين التغير المادي ـ الذي يمكن ان نقرره بطريقة علمية واضحة وبين شروط الانتاج الاقتصاديوالاشكال القانونية والسياسيةوالدينية والفنية والفلسفية، أي باختصار : الاشكال الايديولوجية التي يعي الناس تحتها هذا التغير ويقودونه حتى النهاية » (٩)

ان الفكرة التي يحصرها ماركس بالاشكال الايديولوجية ، فقط يطبقها غرامشي على الدور الثقافي ، فاذا كان صحيحا أن تحت هذه الاشكال يعي الناس معاركهم ويقودونها حتى النهاية ، فمن الطبيعي اذن ان نعتبر ان المثقفين يلعبون دورا حاسما في التطور الاجتماعي والتاريخي . لايوجد المثقفون الا بواسطة بقية جماعات المجتمع الاجتماعية ـ بطريقة ما ، ليس لهم كائن اجتماعي خاص ـ ولكنهم يعبرون رغم ذلك عن طبيعة وطموحات وصراعات الجماعات حتى الدرجة التي هم محاصرون فيها للحظه بكل القوة التي يمكن ان تطلقها هذه المجموعات .

★ ★ ★

ان مخطط التحليل هذا عام جدا ويطبق على كل الجماعات الاجتماعية يمكننا ان نحدد الدور الثقافي ـ ان لم يوجد اخصائيون في هذا الدور الذي يكمن في عقلنة وتنظيم بنية الطبقة العاملة . او الكاتبين بالعدل ، أو مخمري الكحول او المحاربين القدماء . كل الجماعات يمكن ان تفرز مثقفين ، ولكنهم ليسوا بنفس الاهمية ، ونحن مرغمون على تفضيل المثقفين المرتبطين بمجموعات اجتماعية هامة ـ بالطبقات الاجتماعية ـ وعلى ان

نعير اهتماما خاصا لما يسميه غرامشي ـ المجموعات الاجتماعية الاساسية ـ اي الطبقات التي كانت او هي في سبيلها ـ بالافق التاريخي ـ الى استلام السلطة وقيادة بقية الطبقات . (١٠)

ان الشريحة العضوية الثقافية للطبقة المسيطرة ـ وهي البورجوازية في المجتمعات الغربية ـ تحوي جوهر التحليل ، اذ يمكننا ، مستفيدين من ماركس ـ ان نعتبر ان مثقفي الطبقة الحاكمة هم مثقفون حاكمون .(١١) وهذا الوضع الخاص يوسع دور هذه الشريحة الثقافية : مسؤولية عن وعي وتنظيم ومعرفة الطبقة التي انجبتها ، وهي تملأ هذه الوظائف ايضا في مجموع المجتمع ، وبدونها سيتحول المجتمع الى تتابع من الملكيات والافراد ، الى معارك غامضة ومتناثرة والى سلسلة من المصالح الخاصة المتعارضة والمتناقضة ، ولكن شريحة الطبقة السائدة العضوية تشغل هذه الوظيفة الاجتماعية الجوهرية التي هي منح الوعي والبنية ، وهذه الشريحة هي التي تعطي رؤية واضحة للمصالح الجوهرية ، وقيما للطبقة التي يجب ان تؤمن تطوير النظام كله الذي يؤكد سيطرتها . انها تحمل للمجتمع تلك الرؤية التي تسمح له بان يدور على نفسه وان يحدد قوانينه وان يقترح سلوكا له ، وان يتصور اخلاقا ، وان يرغب مستقبلا ، انها تتصدى للمصالح الذاتية منعزلة ، لسلطة الطبقة الحاكمة الكلية اذن ليست ـ لهذا السبب ـ طغيان سلسلة من الهيئات التي تنهب ، ولكنها هيمنة عبر نظام سياسي وايديولوجي وثقافي .



تملأ الشريحة الثقافية السائدة دورين اجتماعين في الوقت نفسه : دور السلطة وهو ترجمة على مستوى المجتمع الكلي لدورها في وعي وتنظيم الطبقة السائدة ، ودور المعرفة بما ان عليها ان تمتلك المعارف الضرورية لسير المجتمع سيرا جيدا . هذه الشريحة لا تملك السلطة ولكنها تعبر سلطة الطبقة السائدة ، انها قادرة على الاضطلاع بدور مجموع المجتمع ولفت النظر اليها ، انها تحاول ان تقيم العالم من وجهة نظر الكوني ، وهذا الكوني ، هو بطبيعة الحال كوني مجتمع محدد في لحظة معطاة ، وهو يمثل وجهة نظر عامة حول المجتمع ، ولكنه يبقى وجهة نظر طبقة ووطن حتى لوكانت تتم باسم الله او من طبيعة انسانية مجردة او ذاتية ، ولكنه يبقى مرتبطا بالبنية الاجتماعية ، بالتاريخ، بالانقلابات التي يمكن ان تعدله او تغيره جذريا .

وهكذا تجعل الشريحة الثقافية السائدة مجموع بقية الشرائح الثقافية والايديولوجيات الاخرى نسبية ، انها تاخذ بعين الاعتبار هذه الايديولوجيات ، تدمجها وتفسرها في نظامها،

في الوقت الذي لاتستطيع تلك الايديولوجيات أن تاخذها بشكل مرض بعين الاعتبار وتدمجها وتفسرها . وحين تصبح هي نفسها نسبية ان الطبقة الاجتماعية التي ترتبط بها تمر بمرحلة أزمة ، وانها هي نفسها تشرف على الموت .

ان نموذج الشريحة المثقفة العضوية المرتبطة بطبقة سائدة هو الكنيسة في العصور الوسطى التي يعتبرها غرامشي الزمرة الثقافية المتعلقة بالارستقراطية العقارية . وفي هذا المثال تبدو الشريحة الثقافية في حالتها النقية ، بما ان الانتماء لهيئة محدودة يوائم النظام الثقافي ففي ذروة النظام الاقطاعي كانت الكنيسة تحتكر مجموع الادوار الثقافية فهي تمنح المجتمع تصورها عن العالم والبشر ، هذا التصور الذي يبرر التنظيم القائم . وهي تتمتع بسلطة تحكيمية سياسية فسلطة الكنيسة التوحيدية والتنظيمية في مجتمع ذي تماسك خطر دائما واحد من اهم العوامل التي تمنع النظام الاقطاعي من التهاوي ان تحفظ ونفني وتنشر المعرفة من مستواها الادنى ـ نسخ المخطوطات ـ حتى مستوياتها الارقى ، انها ذكرة المجتمع ، انها تحفظ سجلات الحالة المدنية ، وهي تنظيم التقاويم ، وتطبيق المعرفة وتستخدم المعارف الطبية ، انها اخيرا مركز كل الحياة الفنية والثقافية .

وان الروابط التي توحد الكنيسة والارستقراطية العقارية لتبرز بجلاء ما يمكن ان تكونه الروابط التي تنسج بين الشريحة العضوية والطبقة التي منحتها الحياة . ان الآباء ليسوا ارستقراطيين اذا توخينا الدقة وان أسباب نشاطهم مختلفة كثيرا ولكن الكنيسة مرتبطة مباشرة بالنظام الاقطاعي . انها مالكة عقارية وتتمتع بامتيازات متشابهة لامتيازات النبلاء . وفي نموذج الدول الشاملة تشكل نظاما منعزلا ولكنه ليس ادنى من نظام النبلاء ، وهناك تداخل بين الكهانة العليا والارستقراطية وللرهبنة نموذج خاص ولكنه مندمج بنموذج الطبقة السائدة ، ان هناك تكامل بين الكنيسة والارستقراطية .



وبالاضافة الى ما سبق ، تلعب الكنيسة دورا غير مرغوب فيه غالبا من قبل الشرائح العضوية . انها آلية تمثل الصفوة المتحدرة من طبقات المجتمع العليا ، وفي حين ان النبلاء مجموعة مغلقة فالكنيسة مفتوحة للافراد ذوي المنشأ الوضيع ، وفي النظام القديم ، كانت الكنيسة هي الوسيلة الاساسية لصعود السلم الاجتماعي .

□ □ □

ان مخطط غرامشي يوسع توسيعا هاما معنى المثقف . الذي اصبح يحتوي العالم الى جانب السياسي ، وهو لا يعطي مقياسا مطلقا لنحكم ماذا كانت هذه المهنة او هذا الانسان مثقفا ، ولكنه يسمح بتحديد الجماعات التي تملأ في لحظة تاريخية معينة دورا ثقافيا .

يفترض هذا التحليل وجود عدة مستويات ، فيمكن لشريحة ثقافية ان تقود مجموعة ما الى وعي المصالح الاقتصادية العامة.ويمكن ان تنظم او ان تمثل ارادة أوسع بابعادها السياسية والايدلوجية والثقافية ، ويمكن لهذه الشريحة العضوية أن تمايز حسب تقسيم العمل وان تنتظم في هرم : فتكلف بعض المجموعات بتنظيم وتوزيع الافكار في مدار محدود في حين يمارس بعضها في مستويات أكثر شمولية .

يمكن ان يطبق مخطط تحليل المثقفين على المثقفين انفسهم ، فعند درجة تعقيد معينة في البناء الاجتماعي تعطي الشريحة الثقافية الحياة لمجموعة قادرة على ان تمنحها ( استقلالها ووعي دورها الخاص ) واننا نعني مثقفي المستوى الثاني ، مثقفو المثقفين .

ان عددهم محدود نسبيا . وان طابع عملهم العام يمنحهم مجالا واسعا للتدخل وشهرة كبيرة ، وبما انهم أساس الافكار التي تنشر وتعمم وتتبنى من قبل الشريحة المثقفة فان الفلاسفة والناشرين والكتاب واحبار التعليم العالي هم منظرو المجتمع والتطبيقات العلمية والتقنية والاجتماعية والسياسية التي يوجدها(١٢) ، انهم يظهرون وكانهم تجسد النشاط الثقافي في حالته النقية . ويمنعهم نشاطهم التاملي في المستوى الثاني من الانخراط في نشاط اجتماعي ملموس وهذا يفسر ان تعبير مثقف قد عووض غالبا بتعبير علمي ( مثالية المثقف ) تعارض ( بواقعية السياسي ) وهذا يقنع دور السياسي الثقافي كما يقنع الاربطة التي توحد النظرية والممارسة في النشاط السياسي .



وحين يرتبط مثقفو المستوى الثاني بالشريحة العضوية السائدة يتسع دورهم كثيرا ، فان نعقل وضع المثقفين السائدين ليس شيئا آخر الا ان نعقل بنية المجتمع وصيرورته التاريخية.
وعلى مثقفي المثقفين ان يوسعوا لصالح الشريحة كلها وسائل وعي وتنظيم وتطوير المجتمع .
ان منهج التحليل مختلف اذن ، فالعلاقات بين المنظرين والبنى الاجتماعية موسطة كثيرة ، فسيرورة المنظر الفردية ذات اهمية بالغة ، ويمكنه غالبا أن يحتفظ بمسافة نقدية واسعة من النظام الذي أسسه ، ويمكنه أن يغير معسكره ويمكنه كذلك ان يخلق تضامنا مع طبقة أخرى من المجتمع غير طبقته ، فاذا كانت صفاتها الاجتماعية هي نفس صفات الشريحة الثقافية التي ينحدر منها ، فان من الصعب تصورها في هذه الحالة كانها محددة تماما ( بكسر الدال ) .

□ □ □

تبقى الاستنتاجات العامة المستقاة من تفكير فراشي مجردة جدا ، وهي لا تعرف المثقفين ولا مميزاتهم الملموسة ، ولكنها تقدم منهجا يسمح بتحديد الصفات المميزة في هذه البرهة أو تلك من التطور التاريخي ، وهذه الصفات لا تفهم الا انطلاقا من الطبقة الاجتماعية التي ترتبط بها الشريحة ، هل يعني هذا ان اشكال الظاهرة الثقافية ترتبط مباشرة ببنية المجتمع التحتية ، بتطور قوى الانتاج وعلاقات الانتاج ؟

لا يمكن تطبيق منظور هكذا عند تحليل المثقفين ، هذا المنظور الذي يصبح هامشيا عند دراسة الطبقات الاجتماعية بدون مراعاة التلونات القائمة ، وبطبيعة الحال فان مستوى تطور قوى الانتاج وصورة علاقات الانتاج ذو ثقل هام ، فالبورجوازية الصناعية الليبرالية لا يمكن ان تنجب شريحة عضوية ترفض العلم والملكية الفردية ، كما وان استنتاجات كهذه محدودة الافق ، ولكونها سلبية غالبا فهي تشير الى ما لا يمكن ان يكون اكثر بكثير مما تشير الى ما هو كائن فعلا . ويصبح التحليل عاما لدرجة لا ياخذ فيها بعين الاعتبار وضع الشرائح الثقافية الحقيقي . ونحن لا نستطيع ان نستنتج وضع المثقفين البورجوازي في فرنسا عام ١٩٠٠ من خلال البنية الاقتصادية التحتية . فالبنية التحتية الاقتصادية تحدد تحديدا بسيطا اطارا عاما يمكن ان تتواجد في وسطه العديد من التحديدات الملموسة. وهي لا تشرح لماذا تغلب هذا الشكل على ذاك .

وان قبول هذا المنظور الجامد يعود بنا الى نسيان ان العلاقات بين المثقفين والبنية التحتية تمر خلال وسيط هو الطبقة الاجتماعية ، وهو ايضا إنكار لدور المثقفين الخاص . وفي الاقتصاد العام لتطور طبقة ما يكون دور المثقفين هو تامين اندماج الطبقة في مجموع المجتمع ، وحين يكون الحديث عن المثقفين السائدين يكون علينا ان ناخذ بعين الاعتبار أيضا واقعة أن عليهم ان يساعدوا على توازن الطبقات في المجتمع . وعلى صعيد المثال : ان وجود أو عدم وجود طبقة فلاحية عريضة اهم بكثير من بنية الطبقة البورجوازية لشرح مميزات المثقفين البورجوازيين في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر .

والشريحة الثقافية تواكب الطبقة الاجتماعية في صعودها وتتكيف هي نفسها في هذه الانطلاقة ، وهي ترى ساحة تدخلها تتسع ، وبنيتها تتمايز ، وهي تثرى بعناصر قادمة من طبقات أو شرائح أخرى . ولكنها تحمل آثار الشروط التي ولدت فيها تلك الطبقة أكثر من الطبقة نفسها ، انها ذاكرتها ، ولشرطيات النظام التاريخي ـ التقاليد ـ أهمية خاصة عندها .

وتختلف صفات الشرائح الثقافية ليس حسب الطبقات ، وانما ايضا حسب العصور والبلدان وحتى طريقة ظهور الشرائح مختلفة كثيرا ، فيمكن ان يتشكل بعضها من قبل الطبقة خلال صعودها تشكلا مستقلا على هيئة طبقات متعاقبة . ويمكن أن يكون بعضها نتاج تمثل الجماعات الثقافية القديمة ، ويمكن لمجموعات غير ثقافية البيروقراطية أو الجيش ان تملأ ادوارا ثقافية في بعض الظروف(١٣) .

ان البيروقراطية والجيش حليفان للطبقة الاجتماعية الموجودة في السلطة ، واذا لم يشكلا جزءا من الشريحة الثقافية كحليفين للطبقة السائدة ، فان بامكانهما أن يتمتعا بنموذج مشابه لها بما ان الرجال الذين يشكلونهما ـ دون ان يكونوا بالضرورة اعضاء في الطبقة الحاكمة ـ ذوو مراكز اجتماعية تسمح لهم بصورة عامة بتمثيلهم ـ على الاقل في ارفع المستويات ـ في تلك الطبقـة ولكل من البيروقراطية والجيش منطق خاص في التنظيم ، في حين ليس للشريحة الثقافية السائدة من منطق الا منطق المجتمع الذي تعقلنه وتنظمه ، وقد نظم الجيش والبيروقراطية لاهداف محددة ودقيقة : استخدام العنف بالنسبة للجيش ، ونقل الاوامر والمعلومات بالنسبة للبيروقراطية . وحين تستدعى البيروقراطية أو الجيش ليشغلا ، وحيدين . أو مع شرائح أخرى دورا ثقافيا فانهما يتغيران بعمق ، وحين يلعب الجيش مثلا في عديد من الدول الافريقية الشابة دور الشريحة الثقافية ، فانه يمنح نفسه ايديولوجية ويمارس مهاما لا تعود اليه عادة : تربية الشباب ، وتنظيم المجتمع ، وليس الجيش مجموعة ثقافية بطبيعته ، وانما قادته ظروف خاصة جدا الى لعب ذلك الدور(١٤) .

وفي فرنسا ، تكشف الشريحة الثقافية للبورجوازية الصناعية في نهاية القرن التاسع عشر عن طريقة تشكل مستقلة : قانونيون أطباء ، محامون ، مدرسون ، ومن ثم مهندسون ظهروا تباعا وواكبوا صعود البورجوازية الفرنسية الطويل ابتداء من تفسخ النظام الاقطاعي وحتى الثورة الصناعية . وفي نفس العصر تقدم المانيا الامبراطورية نموذجا لاستخدام الجماعات الثقافية القديمة واستخدام جماعات ليست من اصل ثقافي . ان الارستقراطيين وأركان الجيش العليا هم الذي شغلوا القسم الاكبر من المهمات الثقافية .

هل يحكم تطور المجتمعات الغربية ـ وخصوصا تطور المجتمع الفرنسي ـ منذ عام ١٩١٨ وعلى وجه التحديد منذ الحرب العالمية الثانية هل يحكم على المثقفين بالاختفاء ؟ هل نشهد صعود مثقفين جدد ؟ ان منهج التحليل الذي يقترحه غرامشي يسمح لنا بان نتعرض للمسألة بمنظور جديد . وذلك بشرط أن ينشىء تحليل الشرائح الثقافية في فرنسا

البورجوازية على نهاية القرن التاسع عشر . اذ في تلك الحقبة تشكلت هذه الزمرة التي ننعتها في هذه الايام بالثقافية . وانطلاقا من نقطة العودة هذه سيكون ممكنا ان نفحص بعض النتائج التي تدخلهـا التغيرات الجديدة في المجتمع الفرنسي على بعض الشرائح الثقافية . وان نعرف نماذج جديدة للمثقفين من خلال العمل الذي يؤدونه ومن خلال المؤسسات التي ينشؤونها ومن خلال الافكار التي ينشرونها .

## الهوامش :

(١) نشرت هذه المقالة في مجلة تان مودرن الفرنسية ، العدد/٢٤١/.

(٢) ك. كوتسكي ، استشهد لينين بالنص في : مختـــارات في ثلاث اجزاء ، موسكو ، منشورات باللغات الاجنبية ، عام ١٩٦٢ . ج ١ صفحة ٤٣١ — ٤٣٢ .

(٣) ف. لينين . خطوة الى الامام ، خطوتان الى الوراء ، مختارات في ثلاثة أجزاء ، موسكو ، منشورات باللغات الاجنبية عام ١٩٦٢ ج ١ صفحة ٣٧٦ — ٣٧٧ .

(٤) ك. ماركس و ف. انجلز ، بيان الحزب الشيوعي ، باريس ، منشورات اجتماعية ، ١٩٦٠ ص ٢٤ .

(٥) آ. غرامشي ، اعمال مختارة ، باريس ، منشورات اجتماعيـــة ، ص ٤٣٢ — ٤٣٣ .

(٦) المرجع السابق ص ٤٢٩ — ٤٣٠ .

(٧) التشديد من عندنا .

(٨) المرجع السابق ص ٤٢٩ — ٤٣٠ .

(٩) ك. ماركس ، مقدمة لمساهمة في نقد الاقتصاد السياسي ، باريس منشورات اجتماعية ١٩٥٧ ، صفحة ٤ — ٥ والتشديد من عندنا .

(١٠) لا يهتم غرامشي فيتحليله الا بالمثقفين المرتبطين بمجموعات اجتماعية هامة ارتباطا عضويا .

(١١) تستطيع طبقة اخرى – في وجه الطبقة السائدة – وبطريقة مستقلة ، أن تفرز شريحة ثقافية ، فالطبقة المسيطر عليها لا تتمتع بمؤسسات رسمية ولا بجامعة على وجه الخصوص . ولكي تكون مثقفيها الخاصين تلجأ الى وسائل بديلة عن مؤسسات وجامعة الطبقة المسيطرة ، وهكذا تكون البروليتاريا في النظام الراسمالي ضمن احزابها ونقاباتها شريحة ثقافية . ويمكنها ايضا ان تجتذب الى صفوفها عناصر قادمة من طبقات المجتمع الاخرى وبذلك تزيد من تماسكها وتعي نفسها طبقيا ، وتأثير شريحة ثقافية ما على الشريحة العضوية السائدة ليس مباشرا ، ولكن قوة ايديولوجيتها وقدرتها على تنظيم البروليتاريا ذات نتائج حاسمة على حركة الافكار العامة بما ان المثقفين السائدين لا يعودوا يحكمون بدون شريك منذ تلك اللحظة .

(١٢) هناك ميل لاطلاق صفة مثقفين على هؤلاء الرجال الذين يشغلون دورا ثقافيا في المستوى الثاني .

(١٣) نحن نبتعد هنا عن تفكير غرامشي ، فهو ينشيء تمييزا اساسيا بين المثقفين العضويين ومثقفين تقليديين هم بقية البنية الاجتماعية السابقة . وهكذا يعارض مثقفي البورجوازية الصناعية العضويين – تقني المعمل – ومثقفين تقليديين رجال السلك الكهنوتي ، القانونيون . الاداريون ، العلماء ، المنظرون ، الفلاسفة اللاكهنوتيين .. الخ ، ولكن اذا وضعنا جانبا رجال السلك الكهنوتي – الذين ارتبطوا دائما بالارستقراطية العقارية – فان بقية نماذج المثقفين التقليدين ليست مستقلة عن البورجوازية الا ظاهريا ، انهم سابقون للبورجوازية الصناعية ، ولكنهم ظهروا في نفس الوقت مع الطبقة البورجوازية واستمروا مرتبطين بتطورها . فالمثقفون التقليديون ليسوا بقية بنية اجتماعية سابقة ولكنهم برزوا في مختلف مراحل تشكل البنية الاجتماعية البورجوازية تحت النظام القديم .

بل وحتى حين تكون طبقة ما عاجزة عن تكوين مثقفيها فتمثل

المجموعات السابقة فان الفصل بين المجموعات الثقافية لا يتم الا هامشيا حسب لحظة ظهورها التاريخية . ومن واقع طبيعة الدور الثقافية فثمة تجانس في المجموعات الثقافية المرتبطة بنفس الطبقة الاجتماعية . وبالمقابل فثمة تعارض جذري بين هذه المجموعة الاخيرة والمجموعات التي تجد نفسها مستقرة في دور ثانوي او مستبعدة من الدور الثقافي لان الطبقات المرتبطة بها قد فقدت سيطرتها ودخلت في مرحلة الانحطاط ولانها لم تتمكن من ايجاد متكأ اجتماعي لها .

نحن نستخدم اذن تعبير : مثقفين عضويين في معنى أوسع من الذي يعطيه غرامشي له .

(١٤) وككل المجموعات تحتاج البيروقراطية والجيش لمثقفين كي يعقلنوا وضعيهما وتنظيميهما، ومن الممكن تشكيلهم في صدري البيروقراطية والجيش ولكن نظرا لأهمية وضعهم فان هؤلاء المثقفين مندمجون في الشريحة العضوية السائدة ذلك ان عقلنة وضع الجيش والبيروقراطية ، يجب الا يكون شيئا آخر، في مجتمع يسير بشكل سليم . الا عقلنة الممارسة العسكرية والبيروقراطية للطبقة السائدة ؛ وهذا يدخل في نطاق اختصاص المثقفين السائدين .



ـ المترجم ـ

# ثقافة الناقد ومشكلات النقد

## عزيز السيد جاسم

ان علاقة الناقد الادبي بالعمل الادبي هي من نمط العلاقات الخطيرة التي تتحكم بها المفعولات القوية للمبادىء والعواطف والغايات والوسائل . وان ارجحية معينة للمبدأ او للعاطفة ، للفكرة او للعلاقة الشخصية ، تلعب دورا كبيرا في تشكيل طبيعة العمل النقدي وتعيين هويته .

واذا كان لا بد من تعيين الشروط الاساسية التي ينبغي توفرها في **الناقد** فان في مقدمة تلك الشروط ، **ارتفاع مستوى الملكات الثقافية** النقدية **والالتزام** بالمقاييس التي يمليها **الشرف والموضوعية** .

ومن حيث **الاولوية** فان الشرف ، او استقامة الناقد الادبي ، او الناقد بشكل عام ، هو الذي يشغل المكانة الاولى ؛ لا بالنسبة للناقد فحسب ، بل بالنسبة لكليهما . الا أن ضرورات تشخيص الممارسة النقدية تتطلب ابتداءً تناول التعريفات الاولى للملكات النقدية .

### معنى ارتفاع مستوى الملكات الثقافية النقدية .

ان الناقد ليس جهازا سريع الحساسية او مرآة عاكسة ، بل هو امكانية أعقد من ذلك بكثير . نعم ان **الامانة** في **استيعاب** الموضوع الادبي والثقافي المعني بالنقد **قضية اولية وأساسية** لا مندوحة منها ، ذلك لان فهم

**المحتويات** الاساسية للعمل الادبي والثقافي **ومراميه** ، والنهج الذي اختطه، هو الذي يكفل له تصورا واضحا عن المزايا التي يتمتع بها **العمل الادبي** ، سواء فيما يمتلكه من جدارة ، او فيما يجتازه من اهمية بالمقارنة مع ســواه .

هذا يعني أن الناقد يجب ان يكون أولا **قارئا جيدا** ، متسما بالنزاهـة والامانة في تفهم واستيعاب **ما يقراه** ، وفي ازاحة الفرضيات المبتذلة التي تحركها اخس العواطف . حيث أن الناقد يكون معجبا أحيانا بعمل ثقافي معين ، الا انه يحتفظ بالاعجاب في قرارة نفسه ويتعامل معـه بصمت الجدار ، بل ويكتب عن العمل الثقافي بلا موضوعية . ان سبب ذلك يكمن في العواطف الرديئة من قبيل ( الحسد ) و ( الغرور ) مثلا . فالعواطف الخسيـسة تطمر الانطباعات الموضوعية في الاعمـاق الذاتية ، وتمارس تهشيم العمل الثقافي بلا حياء .

ان القراءة الجيدة ، المتفهمة للعمل الثقافي . هي **المنطلق** السـليم **للممارسة** النقديـة .



وقد ينبري قائـل فيقول : ولكن الامر هـذا بديهي تماما ! فاي ناقد لا يقرأ ؟!.. بالفعل اي ناقد يقرأ .. ولكن **هل** كل قراءة هي قراءة ؟ ان العلماء والمتعلمين ، المثقفين واشباه المثقفين ، والقراء عموما يمارسون القراءة ، **الا ان مستوى الاستيعاب ليس واحدا . وكذلك طريقة القراءة ايضا ليست واحدة** . فهناك القارىء الذي يستوعب ( الكتاب ) بقراءته لمرة واحدة بينما لا يستوعبه آخر الا بقراءته لمرات متتاليات .

بل ان هناك من لا يستطيع قراءة اكثر من عدة صفحات فيما يقرأ آخر الكتاب باستمرارية واحدة . فثمة عوامل تتعلق بالرغبة والجدية والعمق تحدد **نوع** القراءة .

وان ذوي العقول الرخوة والكسلى ليسوا بقادرين على القراءة . كيف ، اذن ، يتأتى لهم تقديم نقدات صحيحة ؟ انهم اذا ارغموا انفسهم على **قراءة كتاب** بكامله ، فان الارغام يتدخل في تشويه الاحكام النقدية ، لانه

بالاصل يخلق قراءة مشوهة . وان الذهن الذي تستغرقه القراءة يكشف احيانا عن مدى جدية القارىء ، وامانته في التعامل مع الكتاب الـذي يقرأه . فالكتاب انسان وليس مجموعة أوراق تفري باللاأبالية في التعامل. فالقراءة الصحيحة هي القراءة **المبنية على الانتباه والتدقيق والامانة** من أجل استيعاب الامكانات التي يتحلى بها العمل الثقافي نفسه . أي هي القراءة التي تتوفر فيها الشروط المعدومة كافة في العديد **من الممارسات النقدية الصحفية .**

ان بعض نقاد الصفحات الادبية في الصحافة مطالب بأن يملأ رقعة محددة له في الصفحة فيقرأ **العمل الادبي** قراءة عجلى ، أو بعض قراءة ، ثم يتناوله بالنقـد . هـذا ما يجري في أكثر الاحوال موضوعيـة ، لان العلاقات الشخصية تلعب دورها سلبا او ايجابا في التقييمات النقدية الصادرة . وليس شرطا ان تكون العلاقة الشخصية بين اثنين . بل هي تتسع لتشمل العلاقات الانحيازية ، والتحزّبية كافة التي تعتمد المحاباة والتزكيات المتبادلة التي تتم على حساب الحقيقة الموضوعية والصدق .

**أزمـة** الناقد ، اذن ، بالدرجة الاولى ، ازمة **قارىء** ، لان المسلّمة الاولى هي ان الناقد يجب ان يكون قارئا ، **وقارئا ذكيا وموضوعيا قبل كل شيء.** ومن نقطة القراءة الذكية الموضوعية تنبثق أوتوماتيكيا حقيقتان واقعيتان: **الاولى** : وتتمثل في الخلفية الثقافية للناقد ، لان القارىء الذكي الموضوعي هو الذي يبني حتما خلفية ثقافية ورصيدا ثقافيا ، نابعا من المراكمات المعرفية التي تنشئها القراءات الجدية .

ان القراءة الذكية الموضوعية تدخل مع الخلفية الثقافية **كسبب ونتيجة .** فالقراءة وهي تشيد الصرح الثقافي انما تحفز ايضا على مواصلة القراءات الصحيحة .

**الحقيقة الواقعية الثانية ،** فهي تتمثل في القدرة الثقافية على معاينة أي عمل ثقافي ــ أدبي ، وتقييم مستواه .

ان **اجتماع** الخلفية الثقافية مع **القدرة** النقدية الطبيعية الناجمـة عن الاساس الثقافي ، يخلق تعويضا عن نواقص القراءة أحيانا . فعند قراءة

كتاب بسرعة ، تكون الخلفية الثقافية والقدرة النقدية الطبيعية ضمانتان لعدم السقوط في الكذب والابتذال واللاموضوعية . ان أدهى الدواهي ، في الميدان الصحفي ، التحاق أشباه الادباء ، بالعمل النقدي المتعجل ، فتكون الثمار المتوقعة اشياء غضة موحلة .

فالقراءة ايمان يعزز نفسه بالطقوس المستمرة . ففي محراب الكتاب تكون القراءة عبادة ، لا يمكن ان تشوبها الشوائب . وبطبيعة القراءة الذكية الموضوعية ، أن لا تسمح بالتفاعل الانفعالي ، وبالسلبية في تلقي محتويات الكتاب المقروء ، لان القراءة **هي تحاور كفؤ** ، اي تحاور قائم على الذكاء والحساسية الواعية الامنية ، وعلى الجدل الحيوي البناء ، الهادف الى تحقيق افكار اعلى ، واشمل ، واكثر اهمية وتاثيرا على الصعيد الايجابي . ان أصحاب الرؤوس المتيبسة هم الذين يفعلون النقيضين :

**يستجيبون** باستسلام كامل ، او لا يستجيبون ، بحزن . فالمزاج الفكري ( والعام ) يلعب دورا مهما في تحديد طبيعة التحاور بين القارىءوالكتاب . مما يستنتج منه أن لحظة القراءة يجب أن تكون لحظة **تطهير** المزاج ، واختيار الصفاء النسبي الذي تقتضيه المطالعة الصحيحة .



وبلاشك ان ثقافة الناقد ستكون على المحك فورا عند قراءة كتاب معين . بمعنى أن الناقد يدرك مستوى ثقافته بالمقارنة مع مستوى اطروحة ( أو أطروحات ) الكتاب الذي يقراه . فالافكار والاسلوب والعبارة هي حضور سرعان ما يكتشف الناقد حضوره ازاءها .

ومن الطبيعي ( وهذا ما لايقبله الناقد الادبي الصحفي !! ) ان **المقارنة** الناشئة فورا ابان القراءة ، تضع الناقد أمام مسؤوليتين : ثقافية واخلاقية ، للنهوض بنفسه وبثقافته ، اي تطوير مداركه الثقافية وتربية نفسه والرقي بها .

فالناقد يدرك انه **تلميذ** عندما يكون مستوى الكتاب ارفع من مدركاته ، فيتعامل ، بالضرورة الاخلاقية ، مع الكتاب بتفهم واستفادة وتقييم . على أن هذا لا يعني اخصاء التحاور والقدرة على مزاولة النقد ، بل ينظم

العوامل الدقيقة لأي نشاط نقدي يزاوله التلميذ ازاء استاذية مؤكدة . ولكن ما يكسف النقد الثقافي ، تلك الاستاذية التي يدّعيها التلاميذ والتفيهقات التي تسود مساحات ليست بسيطة في العديد من الصفحات الادبية. وان الذين يوافقون عليها بدافع المغازلة والمدح والدعاية الشخصية، يسهمون في الاساءة للمكانة الاجتماعية للادب . فمن اجل ان تزداد مكانة الادب لدى المجتمع ، تجب صيانته من الابتذال والنفعية والاستخدام المتهافت . واذا ما بدا للناقد ان ملكاته الثقافية أوسع واشمل من مستوى الكتاب المنقود فان التعامل الضروري يشبه التعامل الاستاذي الرفيق مع الطالب ، والذي يهدف الى الاخذ بيد الطالب على طريق اغناء معلوماته وتطوير ملكاته العلمية والثقافية .

ان الناقد الموسوعي هو الذي يتسم بالتواضع والصبر على امتداد مسيرته الجهادية التي تنشد غرس المعرفة في الاذهان .

ووفقا لمتطلبات شح الواقع الثقافي والادبي لعوامل الاصالة والقوة والتجديد فان **الناقد** هو الذي يتسلح بامكانات ثقافية نقدية ارقى ، كيما يتاح له أن يتدخل ، كمبدع ، وفنان ، وموجه ، ومنظم ، ورفيق ، وناصح ، وبناء ، ومفجر ، لا أن يتدخل كطفيلي ومندس ومشعبذ ومخاتل ومخرب صغير .

ولابد من اجل ذلك من شحذ وحدة الملكات الثقافية والجمالية والاخلاقية لدى الناقد . فالمعرفة والجمالية والمنطق والاخلاقية توفر السلاح الفعال للناقد . وكلما تهيأ للناقد تطوير الملكات المذكورة اصبح متمكنا من استجلاء الابعاد الظاهرة او الخفية ، الواعية وغير الواعية ، لاي عمل ثقافي وادبي وفني .

وان ضمور اي من هذه الملكات ، والقصور البادي في بعضها كفيلان بتخريب وظيفة النقد . فالاشكالات التي يطرحها التناقض بين **قصور امكانات الناقد الثقافية والمستويات الابداعية المتقدمة للاعمال الثقافية والادبية هي من اشد الظواهر السلبية تأثيرا على ديناميكية الواقع الثقافي، بل هي من مؤشرات التدهور الثقافي .**

وثمة امثلة يمكن ان تطرح على هذا الصعيد :

## ● عبقرية الكاتب واحادية الناقد :

ان استطاعات الكاتب العبقري تتجلى في اسلوبه مثلما تتجلى في الافكار المجيدة التي يتميز بها . وتتوهج الابداعية الاسلوبية للكاتب عندما تلح عليه افكاره الثاقبة الحاحا شريفا بهدف الوصول الى عقول ووجدانات الآخرين . فان الكاتب قد يختار الاساليب المتنوعة في العمل الثقافي الواحد . كما ان الكاتب في لحظات التجلي الذاتي لا يكون ملزما بأسلوب محدد ، فتسطع اشعاعاته الملونة في الاساليب المنوعة التي تبرز بتلقائية بريئة . انه بذلك يعبر عن انتمائه الاصيل لحقيقة **الخلق المتجدد** في الكون ، حيث تولد وتنشأ ملايين الحيوات بملايين الاشكال .

فالكاتب المنتمي الى روح الكون ، والى سر الحياة في الطبيعة ، فانه يختار خيارات الطبيعة ، في التلقائية ، والتجدد ، والتنوع ، والتغيير ، والمفاجأة ، والتناقض والهدم والبناء . سوى ان عقلانيته تمارس تأثيرها في تحديد التلقائية ، باعطاء اهداف مؤشرة . فالعقلنة والترشيد هما من الخصائص الجوهرية للانسان .

وليس عجيبا أن نواميس الطبيعة والكون تتلمس طريقهـا في الانشطة الابداعية للكاتب ـ الفنـان ، وان اشكال الحياة تتجسـد في أشكال فنية عديدة .

ولكن ماذا يفعل الناقد العادي ؟.. ان ادواته المحدودة قاصرة عن فهم ذلك ، بسبب ضيق رؤيته . ففي عرفه أن العمل الفني يجب ان يكون محكوما بافكار وبأسلوبية واحدة وروتينية . فهذا عمل واقعي ، وذاك رمزي ، او سوريالي ، الخ .. ان تطبيقاته مبنية على هـذا الاساس ، مما يسهل عليه اطلاق احكامه .

وعندما ينم العمل الادبي عن تنوع في الاسلوب ، فان ذلك يربك الناقد ، ويؤدي الى اهتزاز قدرته النقدية ، وعدم جدوى ادواته الجاهزة ، تماما

كما يحصل للشخص الذي يحفظ قطعة شعرية ( على ظهر قلب ) بصورة ببغائية ، فانه ما ان ينسى كلمة ، أو شطرا شعريا حتى يرتبك استظهاره للقصيدة ، فيرتج عليه الامر وينسى القصيدة بكاملها .

ان الناقد العادي يتشبث بالاشياء العادية الضرورية لاظهار محفوظاته التقليدية . وبمثل هذا التعكز تبتدىء ممارسة النقد الفاشل .

لنفترض ان عملا روائيا معينا فيه تصويرية مباشرة لاحداث معينة ، تعبير شعري عن حدث معين مختلف ، اضافة الى استعمالات اسلوبية وواقعية ورومانتيكية ، الخ .. ترى ماذا يقول الناقد العادي ؟.. انـه يقول : « جاءت الرواية محملة بالمباشرة .. » أو « أن الرمزية قضت على واقعية الحدث .. » أو « ان الرومانتيكية اضفت على جو الرواية عاطفية زائدة ابعدتها عن المنطق .. » أو « ان السوريالية هي الحشو الآلي للالفاظ على حساب جسد الرواية ومعانيها .. » أو « ان التصويرية ابداعا بل نقلا حرفيا للاحداث فأين الفن اذن ؟.. » .. وهلمجرا ..

بدهيا ان العمل الادبي ليس قطعة واحدة ، انه وحدة مؤتلفة لاحداث وأفكار ومشاعر ، مع كل ما يتعلق بذلك من ضروب الفعل الانساني الواعي واللاواعي ، ومن ضروب الظواهر والحركات الطبيعية ..

والكاتب حر في اختيار الاسلوب الذي يتلاءم مع ( الفعل ) أو مع واحـد مـن مظاهر الشخصية ففي الحلم قـد يجنح الى الرمزية ، وفي الحب المحرم يجنح الى الاستعارة ، وفي الحوار السياسي يلجأ الى التقريريـة والمباشرة ، وفي اللقطـات الجمالية يجنح الى الرومانتيكية والتأثريـة الوجدانية ، الخ .. وقد يجمع ذلك في صفحات ، أو بين دفتي كتاب ، كما أن الحياة تجمع أكثر الامور عقلانية الى جانب أكثرها لا عقلانية .

ان درس الفن يجمع كل المدارس الفنية ، والعمل الروائي والادبي قادر على توحيد عدة أساليب فنية متنوعـة ، تشترك جميعا في تعيين الغايـة المركزية ، أو المعطى النهائي للعمل الادبي نفسه . ومثلما ان الحياة ليست

تكريسا لشيء واحد ، كذلك العمل الادبي ليس تكريسا لحالة واحدة . ان النظرة الاحادية للناقد السطحي اعجز من ان تحيط بالمعاني والدلالات الكثيرة في العمل الادبي الملهم .

## ● المسؤولية النقدية وسوء الاطلاع :

عندما يتوجه الناقد نحو نص ادبي معين بغية تقييمه نقديا ، فانه لاينظر الى النص كانه شيء سحري ولد للتو وبمعزل عن كل شيء آخر . بل هو، وفي أقل تقدير ، مطالب بأن يطلع على المعلومات الضرورية التي تتعلق بالكاتب وبنشاطه الثقافي ، كيما يسهم ذلك في خلق استيعاب واسع لمغزى النص الجديد وموقعه في تفكير الكاتب وجملة نشاطاته .

ومن الواقعي ، أن اي كتاب يمتلك **اولا** نموه الداخلي . كما انه يمتلك درجة نموه في سياق المؤلفات السابقة للكاتب ثانيا .

وهو بالنتيجة يمتلك موقعه المؤثر بالنسبة للنشاط الثقافي المقبل . ان الرابطة المذكورة تضع أمام عيني الناقد صورة سليمة عن الكتاب الذي ينقده . غير أن من الاخطاء المؤلمة ان الناقد متعجل ، وبالاخص الناقد الصحفي . فهو لا يريد الاطلاع على نشاط الكاتب ومؤلفاته ، بل يتولى قراءة الكتاب المعين ( بعضه في الغالب ) وكانه ذو فضل عظيم . احيانا ، يكون الكتاب جزءا من ثلاثية أو رباعية ، **ويجهل** الناقد ذلك فعلا ، **أو يتجاهله** عمليا بتعامله مع **الجزء** وكانه نص مستقل وكتاب قائم بذاته .

ان عدم الاطلاع من قبل الناقد لا يفوقه بؤسا الا سوء الاطلاع . ويجري التعويض عن ذلك باجترار المزيد من الآراء السطحية والافتراءات الشخصية ، لان اي **نقص فادح في الموضوعية يؤدي الى الانحدار نحو اللا اخلاقية .**

وتبعا للمسؤولية الثقافية والاخلاقية للناقد كيف يتأتى له ان يكتشف الدلالات الحقيقية في العمل الثقافي بدون الالمام الكافي بدوافع الكتاب وأهدافه ، وبالمعلومات التي تكشف عن الخلفية الثقافية لكاتبه ؟ كذلك . . كيف تتأتى له معرفة مكانة الكتاب اذا كانت اطلاعاته الثقافية محدودة ؟ ان الثقافة الشخصية متأثرة الى حد كبير بنوع القراءات الاثيرة للمثقف . فاذا ما أتيح لشخص ما ، لم تتجاوز قراءاته **المنفلوطي** مثلا ، ومن على شاكلته ، ان يكون ناقدا ادبيا فان اي عمل ادبي مسجوع يعجبه حتما ، واي عمل غير مسجوع لا يقنعه .

فما هو أثير لديه يتدخل في تحديد رأيه الادبي ، لانه بالاصل يكشف عن ذوقه الادبي وثمة امر شائع وهو ان النقاد العاديين يتصدون **لأعلام** الثقافة والادب بحثا عن الشهرة الرخيصة . وان المؤسسات الثقافية التي **تسمح** بذلك ، تلغ في مستنقع الانتهازية ليس غير .

## ● المسلمات والاحتكام الذاتي للناقد :

عندما يقول الناقد عن عمل ادبي معين بانه ذاتي ، او رومانتيكي مثلا ، فانه يتوهم ان مهمته قد اديت على خير وجه . ويقوده الى هذا التوهم احتكامه لنفسه ، وايمانه الساذج بأدواته النقدية .

ولا يكلف الناقد نفسه السؤال : واذا كان العمل الادبي ذاتيا اورومانتيكيا فما الضير في ذلك ؟ فتجربة الكاتب هي التي يعني الناقد بتفحصها واستنباط الدلالات الحيوية ، فيها ، وفيما عدا ذلك لا يحق للناقد فرض احكامه الذاتية خارج دائرة المقاييس الابداعية واتجاه المضمون .

واصبحت عدة الناقد تثير السخرية مادامت جميع المسلمات التي ينطلق منها هي التي تمارس السيادة على العمل الادبي الذي سرعان مايتحول الى حقل تجريبي ومادة تطبيقية لجور المسلمات .

ويفوت الناقد ان المسلمات التي يستند اليها دائما بحاجة الى اثبات وبرهنة . وغالبا ما تكون جناية السياسة على الادب ماثلة في المسلمات

السياسية نفسها ، التي تصبح بقدرة قادر كأنها مسلمات في الادب والنقد الادبي .

ان متطلبات الانظمة السياسية تظل في الغالب شاخصة في الاعمال الدعائية، الحماسية ، المباشرة ، الصاخبة ، القريبة للخطابية .

ولذلك فان الاعمال الادبية المبدعة التي تتناول التجارب الذاتية أو المأساوية مثلا هي من طراز الاعمال التي يشطب عليها قلم الرقيب . فباسم الجماهير ، وباسم انتصار البطل الثوري المحتوم تعتبر الاحداث المأساوية والاخفاقات البشرية والمعاناة الوجودية تشاؤما ملعونا !

هنا تمارس المسلمات السياسية - الادبية قهرا للابداع . وفيما اذا أصبحت تلك المسلمات عدة الناقد الادبي ، فان غالبية الاعمال الادبية المبدعة ترمى بعيدا ولكن الى أي مدى تستمر فعالية المسلمات الساذجة ؟ ان الانسان ليس علبة صفيح ، او ( تنكة ) فارغة تملأ حسب حاجة ( السياسة ) . الانسان روح يحيا ويزدهر بالحرية ، ولا يصغي الا لنداء واحد هو نداء الحقيقة التي تهز العقل والوجدان ، نداء الحياة الذي هو أعظم من اي نداء آخر ، والذي لا يقبل التجزئة والتقسيمات المتعسفة . ولا بأس من ايراد مثل يقرب صورة الممارسة النقدية المتعسفة .



في احدى الروايات ، يسمع أحد شخوص الرواية بانبثاق الثورة وهو في ماخور . فماذا كان راي الناقد الملتزم ؟ قال : ان ذلك يشكل اساءة بالغة للثورة والجماهير . فكيف يجوز الجمع بين الماخور والثورة في حدث واحد وعبارات واحدة ؟

وكان رد المؤلف واضحا جدا ، ولكن ذلك .. حدث فعلا ! واذا ما افترضنا عدم حصول ذلك فما وجه الاهانة ؟ الم يشكل البغاء مادة دسمة للادب السياسي ، من زاوية تناول البؤس والحرمان والاضطرار المدمر الى بيع الجسد . ثم ان البغاء موجود في الواقع الاجتماعي الذي تسعى الثورة لتغييره . والذي يخجل من مجتمعه ، هو وحده الذي يتهيب طرق المشكلات الاجتماعية .

لحمة الامر ان افكار الناقد التي يعتبرها مسلمات ثابتة هي ما يحاول الناقد نفسه املاءها وفرضها على الاعمال الادبية ، وفي معظم الاحوال تكون الايديولوجية السياسية هي الغطاء العام لتلك المسلمات البتارة .

ومن الطبيعي ان مهمة الناقد الادبي تضحى صعبة عندما يتعامل مع عمل ابداعي متميز . ففي الاعمال الادبية المتوقدة ابداعا تكتسب ( الواقعية ) و ( الطبيعية ) معاني اخرى . فالوقائع التي تزدحم بها الطبيعة والحياة الاجتماعية تصل في سلاسل معقدة ، وفي علة ومعلول ينطويان على غوامض كثيرة . ولا عجب في ذلك لان الطبيعة ( او الحياة ) ليست لوحة بسيطة ، او قماشة معروضة للناظر . ان الطبيعة هي ذروة التعقيد وذروة البساطة في آن واحد .

وان الموهبة العارمة للانسان والمتمثلة في ( التخيل ) هي نعمة طبيعية . وعلى الرغم من ان التخيل هو احتياز معرفة من الشيء ( خارج الذات ) ، وهو قد يكون سطوا او هيمنة بقوة الفكر واللغة ، الا انه ( اي التخيل ) في جو الطبيعة ليس الا حركة طبيعية . ويعطي التخيل للعمل الادبي تفوقا على الشريط الحياتي ، لانه يتملج الشخوص والمواقف والحالات . فعلى كثرة الورعين او اللصوص مثلا ، تظل شخصية الورع وشخصية اللص في الرواية راسختين في الذاكرة اكثر من سواهما ، لان الرواية انتقت من الواقع هاتين الشخصيتين وحولتهما الى انموذجين ، والى ظاهرة صارخة، تسهم جميع التسلكات والصفات والايماءات والحوادث والجو العام للرواية في تعزيز الانطباع عن انموذجية للورع وعن انموذجية للصوصية . ان التخيل البارع هو الذي يراكم الصفات المؤثرة بوساطة الصورة واللغة والحدث ، وبجميع الامكانات المتيسرة للروائي .

وفي الحالات التي يمتد بها التخيل الى مسافات بعيدة ، فان النقد الادبي لا يستطيع اداء وظيفته بموضوعية ، بالادوات التقليدية له. لان مصطلحات نقدية تقليدية عن ( الواقعية ) و ( الطبيعية ) و ( الايجابية ) وسوى ذلك ، غير قادرة اساسا على فهم النشاط الفائق للتخيل ، والذكاء العبقري الذي تنم عنه قوة المخيلة في اصطياد الجدل الخفي لحيوات بعيدة .

ولعل الفتوحات الخاصة بعلم النفس ، والتي أغنت عدة الناقد قد قدمت تشخيصات صائبة ومهمة ، الا انها في الوقت ذاته قد خضعت لتشويهات وظيفية من قبل جمهرة من النقاد ، بسبب وقوع الناقد في شطط التحليل السايكولوجي للكاتب ، والقفز من الكتاب الى الكاتب .

ان يراع الكاتب وهو يصف بدقة سايكولوجية انفعالات ( قاطع طريق ) او ( أفاق ) مثلا ، فان الاستعمالات النقدية لادوات التحليل النفسي لدى النقاد المتوسطين والمتعالمين، تقودهم احيانا الى اطلاق استنتاجات ضحلة، مفادها ان الكاتب قد عاش تجربة قاطع طريق ! والا لما استطاع تشخيص الانفعالات بتلك الدقة .

ان الذهنيات المتوسطة ترى الاشياء على شاكلتها ، وتصورها على مثالها في مناسبات معينة . والحال ان الذكاء لا يستأذن فتح ابواب البيوت المجاورة أو البعيدة . انه زائر ابدي لخارج الذات ، وعين مفتوحة ترصد الذات .

معنى ذلك ان السمة الرئيسية للكاتب الذكي والروائي الحقيقي تتمثل في القدرة على رفع الحجاب عن الظواهر والانفعالات والدوافع .
وان المراقبة النفاذة ، وعلمية التعليل ، والاستنجاد بالتخيل وبالطاقات المتوهجة للذكاء والامكانات الروحية والخفية للكاتب تمكنه من سحب الطبائع الاخرى الى صوبه ، ومعرفة اتجاهاتها .

ولا بد للناقد الادبي ، لكي يفهم ذلك ، من ان يرتقي الى المستوى نفسه او يقترب منه .

# الأدب المقارن
# بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني

القسم الثالث — د. حسام الخطيب

## « بلورة اميركية للمصطلحات » *

### الادب المقارن والادب العالمي :

بين « الادب المقارن » و « الادب العالمي » هناك اختلاف في الدرجة الى جانب اختلافات أخرى أكثر اتصالاً بالجوهر. ويشمل «الادبالمقارن» عناصر من المكان والزمان والنوع والكثافة؛ وهو — من الناحية الجغرافية — يشتمل ، شأنه شأن الادب العالمي ، على عنصر المكان ولكن في الاغلب ، وأن لم يكن بالضرورة ، ضمن رقعة اضيق . ان الادب المقارن يتنـاول غالبا العلاقة بين بلدين أو مؤلفين من جنسيتين مختلفتين ، او بين مؤلف واحد وبلد أجنبي ( مثلا العلاقات الاجنبية الالمانية الفرنسية ) علاقـة ( بو Poe مع بودلير ، ايطاليا في اعمال غوته ) . اما المصطلح الاكثرادعاء ( الادب العالمي ) فهو يعني ضمنا بالتطابق ، وهـو ما هاجمـه ايتامبل Etiemble بضراوة .

---

* أوضحنا في القسم الثاني من هذه الدراسة آراء ( رماك ) في الخروج من معضلة المنهج والنطاق والهدف في الادب المقارن . وفي هذا القسم من مقالته ينتقل رماك الى تحديد دقيق لوجهة نظره في أهم المصطلحات والمفهومات التي تدخل في نطاق الادب المقارن ، ونظرا لدقة الموضوع وحفاظا على منحاه المنهجي فقد عمدت الى الترجمة الدقيقة ابتداء مـن هذا الجزء وحتى نهاية المقالة .

كذلك يستدعي ( الادب العالمي ) عنصر الزمان . فالقاعدة هي ان اكتساب الشهرة العالمية يستغرق زمنا ، والادب العالمي يتعامل عامة مع الادب الذي نال اجماعا على عظمته بفضل اختبار الزمن . ولذلك يكون الادب المعاصر اقل نصيبا في نطاق الادب العالمي ؛ في حين ان الادب المقارن ،ولو نظريا ، يستطيع ان يقارن اي شيء تمكن مقارنته بصرف النظر عن مدى قدم أو حداثة الموضوع أو الموضوعات المقارنة . وعلى اى حال يجب الاعتراف بوضوح ان معظم الدراسات الادبية المقارنة ربما تنصب ، من الناحية العملية ، على تناول شخصيات الماضي التي أحرزت شهرةعالمية وان كثيرا مما فعلناه وما سوف نفعله هو في واقع الامر ( ادب عالمي مقارن ) واذن يتعامل الادب العالمي بشكل رئيسي مع الانتاج الادبي الذي نال تقديرا عالميا على مدى الزمن واثبت مقدرة على الصمود ( من مثل الكوميديا الالهية ودون كيشوت ، والفردوس المفقود ، وكانديد ، وفيرتر ) ، كما يتعامل ولكن بشكل أقل تميزا مع مؤلفي عصرنا الذين نالوا حظوة كبرى خارج بلادهم ( مثل منوكنر وكامي وتوماس مان ) ، ولكن هذا الامر يكون في حالات عديدة ذا طبيعة عابرة ( كما هو شأن فولزدورتي ومارغريت ميتشل وموراڤيا وريمارك ) . والادب المقارن غير مقيد الى المدى نفسه بمعايير النوعية و ــ أو ــ القوة . وان الدراسات المقارنة المضيئة مازالت تنصب ــ وسوف تستمر في ذلك ــ على مؤلفي الدرجة الثانية ــ وهؤلاء يكونون غالبا اكثر من كتاب الدرجة الاولى تمثيلا لملامح عصرهم المرتبطة بالزمن ، ومثل هذه الدراسات يمكن ان تتناول مؤلفين سبق ان اعتبروا من العظماء او عرفوا بانهم ناجحون جدا ( مثل ليلو ، وغسنر ، وكوتزبيو ، وديما الاب والابن ، وسكرايب ، وسودرمان ، وبينرو ) ، كما يمكن ان تتناول كتابا أقل مرتبة ممن لم تبلغ سمعتهم آذان العالم الخارجي ، ولكن انتاجهم يمكن ان يمثل اتجاهات ذوقية على النطاق الاوروبي . ( في المانيا وحدها يمكن ان يذكر كتاب مثل فريدريك دولا موت فوكيه ، وزكريا فرنر ، وفريتش سبيلهاغن ، وماكس كرتزر ) .

يضاف الى ذلك ان هناك كتابا معينين ممن بلغوا المرتبة الاولى في بلادهم دون ان ينالوا اعتراف الادب العالمي يكونون بشكل بارز اهلا للدراسات

الادبية المقارنة . وهذه الدراسات بدورها يمكن أن تسهم في ادخالهم محراب الادب العالمي . ومن بين الادباء والمفكرين القدامى الذين جرى بعثهم او اعادة تقييمهم بشكل رئيسي في العالم الغربي يمكن ان يذكر : دون Donne ، بليك ، هولدرلين بوخنر ، جيرار دو نيرفال ، ملفيل ، كيير كفارد ، وهس . وهناك أخرون ممن يستحقون الاعتبار نفسه على مستوى الانتباه العالمي مازالوا ينتظرون الاعتراف الشامل خارج بلدانهم ومنهم في اسبانيا : اسبرونسيدا ، ولارا ، ازورين ، باروخا .
وفي المانيا والنمسا وسويسرا : هيردر ، هبل ، كيلر ، فونتين ، تراكل، هوفمانستال .. وهناك بتوفي في هنغاريا ، وكريانفا وايمينكو وسادو فيانو في رومانيا ، ....

ويؤكد رماك ان قائمة الاسماء هذه لاتنتهي ، ويشير بوجه خاص الى الكتاب الاوربيين من خارج نطاق التقليد الغربي الذين يمكن ان تتمخض دراستهم عن مفاجآت كبرى .

أن عناصر المكان والزمان والنوعية والقوة تكون اختلافات في الدرجة بين الادب العالمي والادب المقارن . ولكن هناك تمييزات اكثر صلة بالجوهر . وفي المقام الاول يتضمن المفهوم الاميركي للادب المقارن استقصاء حول العلاقة بين الادب والمدارات الاخرى ، في حين ان الادب العالمي لايتضمن ذلك . وفي المقام الثاني حتى التعريف الفرنسي الاكثر تزمتا للادبالمقارن ( حيث المادة المدروسة تكون بالضرورة ادبية مثلها مثل مادة الادب العالمي ) ينص على تخصيص المنهج في حين ان الادب العالمي لايفعل ذلك . ويتطلب الادب المقارن ان تجري مقارنة المؤلف او الموضوع او العمل الادبي او الاتجاه بشكل علمي مع المؤلف او الموضوع او العمل الادبي او الاتجاه في بلد آخر او محيط آخر . ولكن مجموعة من المقالات مثلا حول تورغينيف أوهوثورن او ثاكري او موباسان بين دفتي كتاب يمكن ان تسمى ببساطة « شخصيات من الادب العالمي » دون ان تضم اية مقارنات او بمقارنات عرضية فقط ويعرف ويستر صفة ( مقارن ) بانها « دراسة نسقية او مقارنة للظواهر ... كما في الادب المقارن » .

وهناك مقررات كثيرة في الكليات الاميركية روائع ادبية من مختلف البلدان، يقرؤها الطلبة غالبا عن طريق الترجمة ، وقد نشرت مجموعات كثيرة مصممة خصيصا لمثل هذه المقررات . وهذه المقررات وتلك الكتب الجامعية يجب أن توسم بمصطلح « الادب العالمي » كما هو المعتاد ؛ لابمصطلح « الادب المقارن » مادامت هذه الروائع تدرس باعتبارها اعمالا فردية وليس على انها خاضعة للمقارنة المنهجية ( ضمن الحد الادنى على الاقل ) . ويبقى في يد المعلم او المحرر ان يجعل من مثل هـذا المقرر او الكتاب دراسة مقارنة اذا كانت النصوص المختارة طبعا قابلة للمعالجة المقارنة .

**وليس من الضروري ان تكون الدراسة المقارنة مقارنة في كل صفحة بل حتى في كل فصل ، ولكن المقارنة تتاتى من خلال القصد الشامل والتوكيد وطريقة التنفيذ . وان اختبار هذه الامور يتطلب محاكمة موضوعية وكذلك شخصية . ولذلك لا يجوز توطيد قواعد جازمة تتحكم بهذه المعايير .**

**الادب المقارن والادب العام :**

ان مصطلح « الادب العام » استخدم لوسم المقررات والمنشورات المعنية بالاداب الاجنبية من خلال الترجمة الانكليزية ، او بشكل أوسع لوسم تلك الكتابات التي يصعب ان تصنف تحت اي عنوان من عنوانات الدراسات الادبية ويبدو ان لها عند الدارسين اهمية تتجاوز الادب القومي . وهي احيانا تشير الى الاتجاهات الادبية ، أو المشكلات ، أو النظريات ذات الاهتمام العام ، أو الجماليات . وان مجموعات النصوص والدراسات النقدية او التعليقات التي تتناول عدة اداب قد صنفت ضمن هذا النوع ومثالها العديد من المجموعات ، ايضا وتلك الاعمال النقدية والتاريخية التي منها :

- العالم من خلال الادب : تصنيف ليرد Laird .

- معجم الادب العالمي وموسوعة الادب تصنيف شبلي Shipley انظر فهرس المؤلفات فيما بعد .

ويجب أن نتذكر أن مصطلح الادب العام – شأنه شأن مصطلح الادب العالمي – يخفق في تحقيق مواصفات منهج للتقرب مقارن . وفي حين ان مقررات الادب تمد الدراسات الادبية بقاعدة ممتازة ، فانها ليست بالضرورة داخلة في الادب المقارن .

ويبدو أن هذه الضبابية في مصطلح ( الادب العام ) قد خدمته في اميركا . وعلى أي حال يجدر ان نوجه اهتمامنا الى تعريف ( للادب المقارن ) دقيق جدا وضعه الباحث الفرنسي بول‌فام تييغم ( السوربون ) . **وعند فان تييغم يتمثل الادب القومي والادب المقارن والادب العام ثلاثة مستويات متتابعة** . فالادب القومي يعالج مسائل محصورة ضمن نطاق ادب قومي ، والادب المقارن يعالج مسائل يتداخل فيها ادبان مختلفان ، والادب العام مخصص لمعالجة تطورات في عدد اكبر من البلدان التي تشكل وحدة عضوية مثل اوربا الغربية ، اوربا الشرقية ، اميركا الشمالية ، اوربا واميركا الشمالية ، اسبانيا واميركا الجنوبية ، الشرق ، وغيرها . وباستعارة تعبيرات بصرية يمكن القول ان الادب القومي هو دراسة الادب داخل الجدران ، والادب المقارن هو دراسة الادب عبر الجدران ، والادب العام فوق الجدران .



وفي دراسة ادبية مقارنة تبقى الآداب القومية ركائز اولية بوصفها مراسي للاستقصاء ، وفي دراسة للادب العام تكون الآداب القومية ببساطة امثلة للاتجاهات الدولية . ووفقا لفان تييغم فان دراسة للمكانة الادبية ( لهليوئيز الجديدة ) لروسو لابد أن تكون جزءا من الادب القومي ، في حين‌ان دراسة حول تأثير ريتشاردسون في ( هيلوئيز الجديدة ) لابد ان تنتمي الى الادب المقارن ، أما الدراسة المسحية للرواية العاطفية الاوربية فلا بد أن تكون من ( الادب العام ) . وقد كتب فان تييغم نفسه عددا من الاعمال التي توضح نظرته الى ( الادب العام ) ، مثل : الادب اللاتيني في عصر النهضة ، التاريخ الادبي لاوربا واميركا منذ عصر النهضة ، ما قبل الرومنتية ، الرومنتية الاوربية ، واكتشاف شكسبير في القارة الاوربية . ومن الدراسات التركيبية المشابهة هناك :

ــ الادب الاوربي والعصور الوسطى اللاتينية ، تأليف كورتيوس Curtius

ــ اللاتينية والعالم الرومنتي ، تأليف فارينيلي Farinelli

ــ ملخص الادب المقارن ، تأليف فريدريك ومالون .

ــ العقل الاوربي ( ١٦٨٠ ــ ١٧١٥ ) .

ــ الفكر الاوربي في القرن الثامن عشر . وهما كتابان توامان متقنان لهازار Hazard . ان تعريفات فان تييغم تثير على الاقل سؤالا واحدا :

اليس من قبيل القسرية والميكانية ان تحصر دراسة الادب المقارن في الصلة بين قطرين ــ كما فعل ــ وان تسند الى ( الادب العام ) دراسة الصلة بين عدة اقطار ؟

لماذا يجب ان تصنف المقارنة بين ريتشاردسون وروسو ضمن ( الادب المقارن ) بينما تصنف في عداد ( الادب العام ) المقارنة بين ريتشاردسون وروسو وغوتة ( كتلك الدراسة التي قام بها اريك شميت منذ سنوات ) ؟ اليس مصطلح ( الادب المقارن ) كافيا لتغطية دراسات تركيبية تشمل اي عدد من البلدان ( كما هو الشأن في كتاب فريدريك ومالون : ملخص الادب المقارن ) .



وهذا التصنيف الواضح الحدود عند فان تييغم ربما يكون صادرا عن ضرورة تقسيم العمل اكثر من ضرورة التوصل الى وحدات منطقية متماسكة . ان عدد الاعمال الابداعية والتاريخية والنقدية التي يجب ان يستوعبها الباحث قبل ان يطمح الى تقديم صورة واقعية حتى فيما يتعلق بفترة محددة او جانب او ادب معين ، اصبحت من الاتساع بحيث لا نتوقع من الباحث نفسه ان يتولى دراسة ادب واحد اضافي او عدة آداب .

ويخشى فان تييغم بدوره ، ولاسباب تتصل بالميل والمقدرة والمدة الا يتمكن الباحثون المختصون بالآداب المقارن من تجميع وتأليف الابحاث التي تتناول اكثر من ادبين قوميين . ومن هنا تبرز الحاجة الى مجموعة

ثالثة من الباحثين لتجمع شمل موجودات الادب القومي والادب المقارن وتمزجها في الادب العام .

وبالاضافة الى كون هذا التدبير فرضيا من حيث امكان تطبيقه ، فان اخطاره في اطار الفردية المشروعة لهمة الباحث شديدة الوضوح .
وعلى الباحثين في الادب المقارن والادب العام أن يقنعوا بتنظيم موجودات الآخرين ( وهي مهمة هرقلية بحد ذاتها ) ، وذلك عمل من شأنه ان يعرضهم لفقدان التماس مع النص الادبي ، كما انه يحمل بذور مكننة الادب وتسطيحه وتجريده من الانسانية . وان كتب فان تييغم نفسه لم تنج بالتأكيد من مثل هذه الاخطار . ومن جهة اخرى فان هازار نجح نجاحا باهرا من خلال بحثيه المركبين في تقديم روح العصر ( ما قبل التنوير ، والعقلانية ) دون ان يعرق اللحم عن العظم .

**ونحن نميل الى الاعتقاد بان تقسيما جازما للعمل بين الادب القومي والادب المقارن والادب العام غير قابل للتطبيق وغير مرغوب فيه كذلك . ان باحثي الادب القومي يجب ان يدركوا ويتصرفوا من خلال التزامهم بتوسيع آفاقهم ويجب تشجيعهم ليقوموا بين حين وآخر بنزهات في آداب تتصل بالادب وأجواء اخرى .**

**وعلى باحثي الادب المقارن أن يعودوا ، من وقت لآخر ، لمناطق ادبهم القومي الاضيق مجالا حتى يطمئنوا الى ان قدما واحدة لهم على الاقل تنغرس في ارض صلبة . وهذا بالضبط ما فعله باستمرار افضل الباحثين في حقل الادب المقارن هنا وفي البلدان الاجنبية .**

□ □ □

ليس ثمة حد فاصل بين المصطلحات التي ناقشناها ، والتداخل بينها قائم . على ان تعريف الادب القومي والادب المقارن والتمييز بينهما واضحان الى حد يمكن الاستفادة منه . وفي حين أننا نشارك في المفهوم الاميركي الاكثر اتساعا للادب المقارن نحث على ان تخضع الموضوعات التي

يزعمون انها تدخل في هذا الحقل الى تفحص اكثر دقة على اساس معيار اشد حسما مما هو عليه الامر حتى الآن .

و ( الادب العالمي ) ، بمعنى الادب الذي يحظى باستحقاق ونجاح بارزين يؤهلانه لان يجلب انتباها دوليا ، هو مصطلح ذو جدوى ، على الا يستخدم بتهاون ليكون نوعا من البديل للادب المقارن أو للادب العام . ومن المأمول كذلك ان يجري تجنب مصطلح ( الادب العام ) حيثما امكن ذلك ، لانه يعني - في الوقت الحاضر على الاقل - أشياء عديدة مختلفة جدا عند اناس عديدين . ويجب ان نستخدم مكانه مرادفا يفيد الدلالة المقصودة : ادب مقارن ، او ادب عالمي ، او ادب مترجم ، او ادب غربي ، او نظرية ادبية ، او بنية الادب ، او ادب فحسب ، وفقا لما قد تقتضيه كل حالة .

« نحو بلورة المفهومات* »



**النظرية والتطبيق :**

هناك شكاوى متعددة مفادها أننا نتحدث كثيرا حول ما تجوز مقارنته في الادب وما لاتجوز وكيفية ذلك ولكننا لا نقارن الادب بما فيه الكفاية . وهناك مطالبة بمزيد من التطبيق وبتقليل من النظرية .

وهناك ردود كافية على هذه الشكاوى ربما لا تقل عنها عددا ، ومفادها أن حقلا كهـذا الحقل تتعرض مهمته ومنهجيته لمثل هـذا الاضطراب والخصام هو في مأزق ، وان غنى الجدال المتعلق بتعريف الادب المقارن ومنهجيته لم يظهر في المدة الاخيرة اية دلالة على التضاؤل ، بل كشف عن اهتمام اصيل ووطيد .

* من هنا يبدأ القسم الرئيسي الذي اضافه رماك الى مقالته الاصلية ، وهو يتألف من تحديد واضح ومركز لمفهومات كثيرة تدخل في صلب نظرية الادب المقارن .

والحقيقة البسيطة هي اننا نحتاج الى النظرية والتطبيق معا . طالما اننا ندعي الاحتراف فلابد لنا من الاهتمام بالنظرية والتعريف والبنية والوظيفة. ولكن النظرية يجب ان تتابع وتعدل من قبل الممارسة ، والعكس صحيح.

## النقد والتاريخ :

يبدو اننا نحظى اليوم بقدر من الاتفاق اكثر مما كان عليه الشأن في السنوات العشر السابقة في الغرب والشرق معا على ان التاريخ والنقد يستطيعان وينبغي لهما ان يجتمعا معا للوفاء باحتياجات الادب المقارن . ان الشرق ( شرق اوربا ) ما زال اكثر من الغرب تعرضا للتوجيه الايديولوجي والتاريخي ، وكذلك استعمال القارة الاوربية ( بما في ذلك فرنسا ) لمصطلح الادب المقارن ما زال يميل الى التاريخ اكثر مما هو الشان عمليا في اميركا . وما زال الادب المقارن الاوربي اشد التصاقا بالادب القومي من قرينه الاميركي . ولكن الثغرة ضاقت بشكل واضح . بل من المنتظر ان تضيق اكثر ، سواء للافضل او للاسوا ، تبعا لازدياد ظهور الازمة الايديولوجية التي تجتاح الجامعات الغربية في الادب المقارن تعليما وبحثا ، وفي واقع الامر ، فان تكييف البحث العلمي ، سواء في الادب المقارن او في غيره من الحقول ، للاهداف الاجتماعية للانسانية دون افساد التماسك الجوهري للبحث العلمي ، قد يكون واحدا من القضايا اللاهبة ، في السبعينات .

## المدارس الاميركية والفرنسية :

اعتقد ان التطورات الراهنة وكذلك الكامنة اشد اهمية من الخلافات التي احتدمت المناقشات حولها بين المدرسة الفرنسية في الادب المقارن وبين المدرسة الاميركية نظرية وتطبيقا . وبصرف النظر عن ذلك لا ادري اذا كان علي ان احزن ام اسر لما يقال من ان مقالتي التي كتبت عام ١٩٦١ ساعدت على تدعيم ما يعتقد انه ثنائية قومية مؤسفة وموهومة بين فرنسا واميركا في الجهد المشترك .

ومن الغريب ان مثل هـذا النقد ، باستثناء واحد بسيط ، صدر عـن الولايات المتحدة لا عن أوربا،واقله على الاطلاق صدر عن زملائنا الفرنسيين الذين هم على اي حال أشد الناس معرفة بدورهم الخاص في هذا المضمار. وان مجرد تسجيل واقعة ما لا يعني ان المسجل مسؤول عنها او سعيد بوجودها .

وكما هو مذكور في مقالة عام ١٩٦١ ( بما في ذلك هوامشها ) وفي مقالة عام ١٩٦٠ للكتاب السنوي « الادب المقارن على مفترق الطرق » ، وهمـا متكاملتان ( وأتمنى ان تقرآ معا ) ، كان هناك بالتاكيد تقليد فرنسي قوي النفوذ جداً في دراسات الادب المقارن ، ومختلف في منطلقاته اختلافـاً واضحا عن قرينه في الولايات المتحدة . وإنه لاغفاء عن الحقيقة ان يجري الادعاء بأن هذا كله من قبيل الوهم لانه لا الاميركيون (كلهم) ولا الفرنسيون ( كلهم ) يتفقون على هذه القابليات ( وهي حقيقة نبهت اليها لدى الطرفين كليهما ) الباحثين من امم اخرى ايضا يقبلون بهـذا التقليـد او ذاك .

وهذه الحقيقة تفيد ان فرنسا والولايات المتحدة تتمتعان بزعامة غير قابلة للشك في حقل الادب المقارن تعليما وبحثا . وتفيد هذه الحقيقة ايضا ان التعليم الجامعي الفرنسي يتصف بطابع المركزية ولا سيما من حيث سيطرة دور السوربون. وتفيد أيضا بروز ومتانة ما يسميه معظم الباحثين الاوربيين وبعض الاميركيين المدرسة الفرنسية في الادب المقارن ، مع انني افضل ان اضع كلمة مدرسة بين قوسين حيثما كان ذلك ممكنا . وتشمل هذه الحقيقة ايضا الشخصية غير المجانسة للتعليم الاميركي العالي الذي يجعل مصطلح « المدرسة » اقل نجوعا مع انه من المسوغ بالتأكيد الكلام على اتجاهات اميركية سائـدة ــ ولو انها بعيدة عـن ان تكون شاملة ــ ومختلفة عن الاتجاهات الدارجة في فرنسا . على ان ايا من هذه الاتجاهات لم يظهر في فرنسا واميركا ، مـن بـين جميع المناطق الاخرى ، بفعل المصادفة المحض .

وفي مقالتيَّ كلتيهما حاولت ان اتناول هذه الاختلافات بروح الانصاف ، واشرت الى ان الممارسة هي اكثر تعرضا للمغامرة والاختلاف من النظرية.

وقد اقترحت طرقا للمصالحة والتشافر . وانا سعيد ان اسجل ان التطور الذي تلا قد سلك بالفعل الاتجاه المأمول ولو انه لم يتمكن بعد من إزالة خلافات بما فيه الكفاية .

## تعددية المناهج :

ان الادب المقارن ، كما هو شأن كل دراسة للادب ، يجب ان يفسح صدره لجميع مناهج التقرب . ومن شأن الباحث الفرد ان يثبت ان التقرب المختار لمقصد ادبي خاص او موضوع هو التقرب الصحيح . واذا اسفر عن نتائج قادرة على اقناع غير المؤلف نفسه من ذوي الذكاء والشخصية امكن عند ذاك اعتباره واردا . وهناك اغراء للمرء شديد بوضع مؤشرات تقريبية،من مثل التوصية بالانطلاق من الاعتبار الاجتماعي في القصة لا في الادب الوجداني ، والانطلاق من الاعتبار الموسيقي في الادب الوجداني لا في القصة . ومن الممكن الانطلاق من هذه المؤشرات لتحديد بعض التصورات غير الدقيقة تماما ، ولكن البحث الادبي حافل بالمفاجآت، وربّ فهم اجتماعي لاشعار ريلكه ، وربّ تحليل موسيقي لتونيو كروجر لا يكونان بالضرورة عملين عابثين . وبعض اشكال التقرب قد تحظى بقبول أوسع من غيرها لدى تحديد المقصد . وليس في مقدور المرء ان يذهب الى ابعد من ذلك .

## المنهجية وتماسك الادب المقارن :

ليس للادب المقارن منهجية خاصة محصورة به ، ولا حاجة به لذلك أصلا ، والقوانين الاساسية التي تحكم العمل الادبي مثل جمع البينات ونخلها وتفسيرها هي نفسها تنطبق هنا وتنطبق في كل مكان . ولكن ذلك لا يعني أن الادب المقارن يجب أن ينغمس بلا زيادة ولا نقصان في بحر الادب الممتد امتداداً غير مريح ، على نحو ما طالب ( ولك ) باستمرار . ان هذا المطلب غير واقعي . وان كل تحديد للخط الفاصل يحمل في طياته شيئا

من الاصطناع ، ولكن ذلك لا يجعل التحديد وتقسيم العمل أقل حتمية وغير تعسفي بالضرورة . يضاف الى ذلك أن الادب المقارن له مشكلاته الخاصة التي تتطلب كفاءات خاصة وطائفة خاصة من المناهج . فدراسة الترجمة ــ كما سبق أن ذكرت ــ لا غنى عنها في الادب المقارن وهي تتطلب منهجية متطورة . كما أن التصادم او التداخل بين الثقافات والتقاليد المختلفة يتطلب استعدادا لغويا وثقافيا وتنوعا من مستوى غير مطلوب من الباحثين الادبيين ( العاديين ) وغير متوافر لديهم في الاحوال العادية . وقد تحل الكفاءات الافقية جزئيا محل الكفاءات الشاقولية .

والباحث المقارن لا يتطابق مع غير المقارن في افقه او بصيرته ومغرياته ، على الرغم من وجود تداخل كثير طبعا . واذا قدر للتقصي في مجال الفنون المقارنة وللميل نحو الدراسة التقاطعية أن يستمرا في نيل الحظوة لدى الغيورين سيصبح من اللازم جدا اعتماد منهجية اكثر صفاء من ذي قبل .



« المقارن » في الادب المقارن :

هناك اتفاق تام على أن مصطلح ( الادب المقارن ) ، أصبحت له حقوقه المكتسبة على الرغم من أنه غير دقيق فعلا في تعبيره عما نفعله . وهناك اجماع اقل بكثير ــ رغم انه يفوق ما كان قائما بسنة ١٩٦١ ــ أن (المقارن) في الادب المقارن يجب أن ينظر اليه باعتباره أكثر من مصادفة تاريخية وأن الإنعاش المنهجي ( للمقارن ) يوفر أشد الطرق طبيعية وفعالية في تقريب النقد الادبي والتقييم الى الادب المقارن من خلال المقارنة ، وعن طريق المشابهة أو التقابل ، بين الاعمال التي تربط بينها صلة ما ( ليس ضروريا أن تكون صلة سببية ) ، أي الاعمال القابلة للمقارنة بسبب القرابة الانتخابية في الموضوع أو المشكلة أو الجنس الادبي أو الاسلوب ، أو التزامن أو مجاراة روح العصر ، أو مرحلة التطور الثقافي ، الخ . . .

## الفنون المقارنة والدراسات المتقاطعة :

ان القوة المتزايدة لمفهوم الادب المقارن والاستعمال المتزايد للمقارنة في الادب المقارن يكونان ايضا اقوى الحجج لصالح ادخال الفنون المقارنة ومقارنة الادب ( بالمشابهة او بالتباين ) في الحقل الذي نسميه « الادب المقارن » جنبا الى جنب مع المناطق الاخرى من المعرفة الانسانية . وان هذا الامتداد لمفهوم « الادب المقارن » الى « اللاادب » هو الذي استثار بعض اقسى اشكال النقد التي جلبتها مقالتي لعام ١٩٦١ ، على الرغم من حيطتي في صياغتها . وفي الوقت نفسه تدل البينات التي توافرت منذ عام ١٩٦١ ان مزيدا من المنظرين والممارسين للادب المقارن اخذوا يتحركون في هذا الاتجاه .

ومن المنتظر ان يتسارع هـذا التيار بسبب الاتجاه في ايامنا هـذه الى التوسع والمغامرة ومناهضة القاعدة وازدراء القيود . ويمكن بوجه خاص للانهماك الحالي في المسائل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية والمسرحية وغير ذلك ان يؤدي الى تقوية التيار الاميركي نحو مفهوم تقاطعي للادب المقارن وان يثير حركة اوربية في الاتجاه نفسه . واني لأجد لهذا التيار التقاطعي ، على اي حال ، درجة كافية من التسويغ الداخلي البنيوي الفني يفسح الامل لتفحص أوسع للمقارنات التقاطعية مع الادب نظرية وممارسة .

## العالمية والفردية :

ان التشديد على « المقارن » خلال ممارسة الادب المقارن كفيل بان يبرز تفرد أعمال الفن الادبي موضع البحث ، وذلك من خلال تطبيقه على مقارنة تيارين في ادبين قوميين او اكثر ، مع التشديد على الفروق والتلوينات الخاصة اكثر من المشابهات . وهذا بديع من اجل التوصل الى معرفة التفرد الفني او القومي الذي ننشده كلنا ، أما من اجل ترتيب التاريخ الادبي على أسس فوق قومية فان الامر يكتسي احيانا شيئا من الخطورة بما يقود اليه من تشجيع لإسمية سهلة . وبمقدار ما يوغل التقرب باتجاه « الادب العام » أو مجرد « الادب » يقل خطرا تعرضه لوطأة الفردية

الشخصية أو القومية ، ولكن يبقى الابتعاد عن الحقيقة القومية والفردية اشد خطرا . وان ( رينيه ولك ) الذي عمل بثبات وفعالية ـ ربما اكثر من اي انسان آخر ـ لتحطيم الحواجز التي تعترض تناول الادب بوصفه جملة شاملة ، اثبت من خلال ممارسته ان وجهتي النظر كلتيهما ضروريتان لتأليف صورة كاملة . وان مناقشاته لصالح النظر الى الرومنتية باعتبارها حركة اوربية مقنعة بقدر تفريقه بين « الرومنتية الالمانية والانكليزية : مواجهة » . ( سنة ١٩٦٤ ) .

## مشروعات العمل المشترك :

خلال العقدين الاخيرين ونيف ، قام باحثو الادب المقارن بموازنة الايجابيات والسلبيات المتعلقة بالتأليف المشترك لتاريخ ادبي فوق قومي ، وجرى التعبير عن مخاوف مفادها ان فردية البحث في الانسانيات قد تتعرض للخطر في مثل هذا العمل وان المحافظة عن استمرارية المعالجة في موضوع معين لن تكون ممكنة . يضاف الى ذلك ان هناك صعوبات عملية في اية محاولة لتنظيم الباحثين . وبصرف النظر عن ذلك كله فانه من الواضح جدا اننا لا نستطيع ان نتوصل الى تواريخ ودراسات فوق قومية الا باللجوء الى عمل الزمرة ( مع استثناءات نادرة من امثل اعمال ولك ) . ذلك ان كمية المراجع الاساسية والثانوية فائقة بدرجة لم تعد تتيح لأي فرد ان يتدبر مثل هذا النوع من الدراسة . ومن هنا علينا ان نكرم وندعم مشروعات من مثل مشروع « تاريخ مقارن للادب الاوربي » الذي ترعاه الرابطة الدولية للادب المقارن . وان الاسهام المشترك في هذا المشروع لباحثين من الشرق والغرب ومن الشمال والجنوب كفيل بان يوفر فوائد اضافية من خلال تبادل منتج للآراء وتقارب بين الباحثين المجتمعين على المهمات نفسها والمنفصلين في الوقت نفسه لعدد من الاسباب* .

* من المفيد الاشارة الى ان ( رماك ) أكمل آراءه وطورها من خلال البحث الجريء العميق الصريح الذي قدمه في ( المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للادب المقارن ) ـ بودابست ١٩٧٦ . انظر تلخيصا وافيا لهذا البحث في :
الخطيب ، د. حسام : « قضايا الادب المقارن في مؤتمره العالمي الثامن » ، المعرفة ، دمشق ، عدد ١٧٧ ، تشرين الثاني ١٩٧٦ .

# حركة النقد الجديد في فرنسا

هاشم صالح

في كتابه « مقالات نقدية » يفرق رولان بارت(١) ما بين اتجاهين أساسيين في النقد الفرنسي المعاصر : الاول هو ما يدعوه بالنقد الجامعي ، ويعني به ذلك النوع من النقد الذي ورث منهج غوستاف لانسون ، أما الاتجاه الثاني فيدعوه بالنقد التفسيري وهو الذي يمثل بداية ما اصطلح على تسميته بحركة النقد الجديد « Le mouvement de la nouvelle Critique » والذي نجد ابرز ممثليه في جان بول سارتر ، غاستون باشلار ، لوسيان غولدمان ، جورج بوليه ، جان ستاروبنسكي ، جان بيير ريشار ، رولان بارت نفسه ... الخ .. مع الفارق الكبير طبعا مابين منطلقات هؤلاء النقاد المذكورين كما سيوضحه هذا المقال فيما بعد .

لكن ما هو الفرق ما بين هذين الاتجاهين في النقد ؟

---

(١) Roland Barthes، استاذ في الكوليج دي فرانس ، من اهم نقاد الادب في فرنسا الآن ، ولعله اكثرهم شهرة ، ساهم في تطوير علم جديد هو علم الدلالة* Sémiologie له كتب عديدة أولها : الكتابة في درجة الصفر . وآخرها وقد صدر منذ اسبوع فقط هو : ( فيليب سولرز ، كاتبا ) . Philippe Sollers, Ecrivain.

( * ) نفضل ترجمة المصطلح بـ « علم العلامات » أو السيمائية لتمييزه عن مصطلح « علم الدلالات » Semantics « المعرفة »

منعا للالتباس ينبغي ان نقرر منذ البداية ان تعبير « النقد الجامعي » كوصف للنقد القديم لا يفي بالغرض تماما ، ذلك لان الكثير من ممثلي الاتجاهين « القديم والجديد » قد مارس في فترة من الفترات مهنة التدريس الجامعي ، وقد نمت نظرياتهم وتطورت في أثناء ممارستهم لهذه المهنة ، ولذا يفضل بارت تفريقا آخر بينهما وهو أن يدعو الاتجاه الاول بالنقـد الوضعي La critique positiviste في حين يطلق على الاتجـاه الثاني صفة الايديولوجي La Critique idéologique ؛ذلك لان ممثليه ينتسبون بشكل أو بآخر الى احدى كبريات الايديولوجيات المعاصرة .

لكن ما هو النقد الوضعي ؟ وبماذا يمتاز عن النقد الايديولوجي ؟ ثم اخيرا، وهذا هو السؤال الاهم ، لماذا هو في تناقض وخلاف حاد معه ؟

للاجابة عن هذه الاسئلة يرى بارت أن مكتسبات الفلسفة الوضعية(١) Positivisme ليست موضع انكار من قبل أحد ، ذلك انه ليس من ناقد الآن ، أيّا تكن الايديولوجية التي يتبناها ، يمكن له أن ينكر فائدة التمحيص العلمي ، ووصف ظروف العمل الادبي ، ثم محاولة عمل ترجمة أمينة قدر الامكان لصاحبه ... الى آخر الصفات التي يمتاز بها النقد الجامعي أو الوضعي اذا شئتم . شيء واحد فقط يضيفه النقد الايديولوجي أو التفسيري : هو محاولته تفسير الظواهر الادبية وايجاد علائق بينها وبين احدى ايديولوجيات العصر الكبرى .

اذن يمكن القول بأن كلا من النقدين يكمل الآخر ؟



---

(١) الوضعية Positivisme . موقف من الوجود أو فلسفة أسسها أوغست كونت في بدايات القرن الماضي . وتتميز الفلسفة الوضعية بصفة اساسية وهي انها لا تعتبر من الحقائق الا ما كان معتمدا على الملاحظة المباشرة والتجربة العلمية .

( قاموس روبير )

الحقيقة ان هذا خيال ، ذلك اننا تناسينا في أثناء العرض أن ما يسمى بالوضعية ، هي ايضا ، في نهاية الامر ، ايديولوجيا . وذلك لسببين : **الاول :** هو ان الوضعية إذن ترفض التساؤل عن ماهية الادب ، ولماذا يكتب ، هي في الحقيقة انها تعتبر الادب كشيء خارج الزمن ؛ أزلي وسرمدي في الوقت نفسه ، وبذلك فهي ترفض التاريخ الذي يعلمنا أن الادب ظاهرة زمنية بامتياز .

السبب **الثاني :** هو أن النقد الجامعي ( الوضعي ) يكشف عن ايديولوجيته في ما يمكن تسميته بفرضية التشابه او التماثل Analogie تعني هذه الفرضية ، حسب النقد الجامعي ، أن هناك تطابقا ما بين العمل الادبي وصاحبه ( مثلا ما بين عمل أدبي ما وصاحبه فانه يرجع ذلك الى مايسمى بفكرة العبقرية le génie التي تستعصي على التفسير وتجعل النقاد خائفين ، حيارى . .

يرى بارت ان هذا ليس صحيحا دائما ، وأن التطابق او التماثل ما بين كاتب ما وبطل قصته أو مسرحيته هو تطابق موهوم ، فكثيرا ما يخدعنا الكاتب بأن يعطينا شخصيات وأعمالا لا تعبر عنه بشكل واضح اومباشر. ثم يضيف انه اذا كان هنالك من رابط ما بين المؤلف وعمله الادبي ( وليس هناك من احد ينكر ذلك ، ذلك ان العمل الادبي لا ينزل من السماء ، والنقد الجامعي فقط هو الذي لا يزال يؤمن بفكرة الوحي او ربة الفن Lamuse )

فان هذا الرابط يمكن التعرف عليه من خلال المقارنة ما بين المؤلف ككل وأعماله الادبية ككل ، انه رابط مشاكله وليس تماثلا .

بعد ذلك يصل بارت الى نقطة الخلاف الحاسمة ما بين النقدين اذ يقول : أن النقد الجامعي يقبل كل شيء من اجل ان يوضع العمل الادبي في عملية مقارنة مع شيء آخر غيره ؛ أي مع شيء آخر غير الادب . لكن ان يستقر الناقد في داخل النص الادبي ، ويشرع في عملية وصف وتحليل العلاقات الداخلية التي تربط ما بين أجزائه وانسجته ، بمعنى آخر ان يحاول

اكتشاف بنيته الداخلية (1) la structure وذلك قبل اي ربط للنص بالعالم الخارجي ، فهذا ما يرفضه أو ما يجهله النقد الجامعي .
نتجاوز الآن نقطة التفريق ما بين النقدين لكي نركز تحليلنا كليا على هذا الاتجاه الثاني في النقد الفرنسي ، اي ما يسمى بحركة النقد الجديد ، التي هي الموضوع الاساسي لهذا المقال .

نشأت هذه الحركة تقريبا منذ أوائل الخمسينات وخاضت غمار معركة عنيفة مع النقد الجامعي ( الذي كان مسيطرا آنذاك على السوربون ) في الستينات ، ثم اشتد عودها وكثر انصارها حتى وجدناها اليوم وقد طغت على مختلف تيارات الفكر والنقد الفرنسي الراهنين .

كانت معركة الستينات قد جرت ما بين احد ابرز ممثلي المدرسة القديمة ( مدرسة لانسون ) وهو ريمون بيكار ( أستاذ في السوربون ) وبين ناقد طالع هو رولان بارت نفسه ، وقد تابع الجمهور المثقف هذه المعركة النقدية على صفحات اللوموند ، ثم جمعت اهم المقالات النقدية ، فيما بعد ، في كتابين : احدهما لبيكار وذلك بعنوان اصبح مشهورا : **النقد الجديد او الخداع الجديد** . الذي رد عليه بارت بكتابه : **النقد والحقيقة** .



تتوزع اتجاهات النقد الفرنسي الجديد على الفلسفات التالية :

١ ــ **الوجودية** : التي أعطت ، بشكل خاص ، مؤلفات سارتر النقدية ، خصوصا كتاباته حول بودلير وفلوبير .

٢ ــ **الماركسية** : وهنا نجد ان النقد الخصب هو ذلك الذي نما على حواف الماركسية وليس في وسطها الارثوذكسي ، حيث كان النقد عقيما جافا . يمثل التيار الخصب رجل كغولدمان « أعماله حول راسين وباسكال

(1) لاشك في ان التصور البنيوي للنص كجسد مغلق لا علاقة له بالعالم الخارجي هو تصور مفيد وضار في الوقت نفسه . مفيد ضمن مقياس انه يتيح للدارس اكتشافا حقيقيا دقيقا لبنية النص ( كعمل داخل اللغة ) ، لكنه من جهة اخرى يهمل كثيرا علاقة بنية النص الادبي بالبنى الاجتماعية والنفسية السائدة .

ثم تفسيره لنماذج الرواية الجديدة le nouveau roman » ودراساته حول اندريه مالرو ايضا .

٣ ــ **التحليل النفسي** : الذي ينضوي تحت الطاعة الفرويدية ومن أبرز ممثليه في فرنسا شارل مورون « دراساته عن راسين ومالارميه » .

٤ ــ **اتجاه غاستون باشلار** : وهو من اهم فلاسفة العلم والتفكير الفرنسي المعاصر . وقد أثر في جميع النقاد الجدد ، وترك وراءه مدرسة نقدية متميزة ، من اعضائها : جورج بوليه ، جان ستاربونسكي ، جان بيير ريشار » .

٥ ــ **البنيوية** : la structur alisme وهي « صرعة » العصر الآن ، وقد تشكلت هذه المدرسة النقدية نتيجة لبحوث اثنين من اهم المفكرين المعاصرين ؛ الاول هو كلود ليفي ستروس « كتابه الانثربولوجيا البنيوية بجزئيه الاول والثاني » بالاضافة الى بحوثه العديدة الاصلية في علم الاجناس البشرية ، اذ قضى سنوات عديدة يدرس نظام وبنية المجتمعات البدائية في جزر امريكا اللاتينية . والنقد(١) الفرنسي الراهن يدين بشكل كبير لبحوث ليفي ستروس . اما الثاني فهو رومان جاكبسون ، وهو من اصل روسي ، وقد كان في اوائل العشرينات عضوا في جماعة الشكليين الروس المشهورة وفي لواخر الثلاثينات محركا نشيطا لحلقة براغ الالسنية المشهورة أيضا ، لكنه استقر منذ بداية الحرب الثانية في الولايات المتحدة الامريكية حيث أسس هناك تيارا مهما جدا في دراسة الالسنيات Linguistique ، ولم يتعرف عليه الجمهور الفرنسي الا في اوائل الستينات عندما ترجم كتابه المشهور « مقالات في الالسنيات العامة » سنة ١٩٦٣ الى الفرنسية .

---

(١) نقصد بكلمة نقد هنا معناها الاوسع : اي حركة الفكر والتقدم العلمي بشكل عام وليس فقط معناها الضيق : نقد الادب فقط . ولذلك فعندما نقول حركة النقد الجديد فان هذا يعني ظهور نوع من التفكير والتساؤل جديد حول مختلف انواع الكتابة : المعاصرة والقديمة [ أدب ، دين ، فلسفة ، علم اجتماع ... الخ .. ]

قام ليفي ستروس وجاكبسون معا بدراسة نقدية حول قصيدة «القطط» لبودلير . وقد اشتهرت هذه الدراسة فيما بعد واصبحت نموذجا لطريقة التحليل البنيوية - الالسنية لاي نص شعري .

لكن ما هي البنيوية ؟ سؤال عريض جدا تتطلب الاجابة عنه العديد من الصفحات بل والمجلدات ، ذلك ان البنيوية ليست نوعا واحدا الآن وانما هي انواع مختلفة ، وقد دخلت في صلب مختلف الاتجاهات النقدية والفكرية الفرنسية . اذ نجد مثلا أن غولدمان يسمي مدرسته بالبنيوية التكوينية le structuralisme génétique في حين أن بنيوية ليفي ستروس هي البنيوية الأنتربولوجية l'anthropogie Structurale

ثم هناك البنيوية في التحليل النفسي ، وفي الفلسفة لكي نصل ، اخيرا ، الى البنيوية التي تهمنا اكثر لانها اشد التصاقا من غيرها ببنية العمل الادبي وهي ما يسمى بالبنيوية - الالسنية :
. Le Structurahsme linguistique

ان هذه المدرسة النقدية هي السائدة الآن في السوربون وذلك فيما يتعلق بتحليل اي عمل ادبي ، وقد ينفر منها ذوق الباحث الآتي مباشرة من الشرق ، من جامعاتنا ، حيث لا يزال النقد يدرس بطريقة مختلفة وفي معظم الحالات تقليدية . وسبب هذا النفور هو ان البنيوية الالسنية تبدو كانها تحطم سحر العمل الفني وتبدد الهالة(١) التي تحيط به ، وذلك عندما أخذت تنظر اليه بطريقة مشابهة لطريقة الفيزيائي اذ يتصدى لتحليل بنية المادة ، من ذرات وجزئيات والكترونات ، وعلاقات بعضها بالبعض الآخر ، ووظيفة كل من هذه الاجزاء ضمن النظام العام .
وقد يبدو هذا الكلام غريبا ، ولكن في الحقيقة ، ان دارس علم الالسنيات

---

(١) الحقيقة هي أن البنيوية تنظر الى العمل الادبي ، أولا وقبل كل شيء ، كعمل داخل اللغة ، اي كلعبة لها قوانينها ونظامها ، والفنان الماهر هو من يعرف قوانين اللعبة جيدا . لذلك عندما نريد ان نعرف سر نجاح قصيدة ما فينبغي أن نبحث عن ذلك في الطريقة التي كتبت فيها هذه القصيدة ، وليس في نوعية الافكار التي تحملها . ( وهذا لا ينفي اهمية الافكار ) .

اليوم لا يفوته مدى التناظر ما بين النظرية الالسنية والنظرية الذرية في الفيزياء الدقيقة . ان هذا يوضح لنا الى اي مدى اخذت العلوم الدقيقة تفرض مناهجها على العلوم الانسانية . ان النقد الادبي الآن يطمح الى ان يكون علما يؤخذ بنتائجه على انها حقائق او اقرب ما تكون الى الحقائق(١). وهو بذلك يخطو في اثر علم الالسنيات الذي استطاع بعد جهود ضخمة ان يحقق لنفسه هذا الطموح ، اذ ان الجميع هنا يعتبرونه علما قائما بذاته في حين ان هذا ليس هو الحال فيما يتعلق بالنقد الادبي الذي لايزال بعيدا عن تحقيق هذا الهدف .

من هنا نرى اهمية التعمق في دراسة الالسنيات فيما يخص اي ناقد معاصر . وذلك من أجل صقل أدواته . لقد أصبح هذا العلم « رَبّانا للعلوم الانسانية » على حد تعبير احد جهابذته ؛ اميل نبفنست(٢) . ان أهمية الالسنيات بالنسبة الى الناقد تتجلى في النقاط التالية :

١ ــ اقامة مسافة ما بين أهواء الناقد ومعتقداته الخاصة من جهة ومابين النص من جهة أخرى . وذلك حتى لا يصبح نقده صورة عن أفكاره هو لا افكار النص وبنيته الحقيقية .



٢ ــ الاختصار في التعليق والتقليل من الثرثرة والتكرار اللذين لا لزوم لهما. وقد دخلت لغة الاشكال التوضيحية والمعادلات الرياضية كثيرا من الكتابات النقدية الحديثة فأدت بذلك الى اختصار كلام كثير . كما ادت الى اسباغ صفة علمية على الدراسات النقدية .

---

(١) هذا هو بالضبط ما كان قد حذر منه غوستاف لانسون في مقاله المعروف : منهج البحث في تاريخ الآداب ( ترجمة محمد مندور ــ كتاب النقد المنهجي عند العرب . ص: ٣٩٥ ــ ٤٣٦ ) . يقول لانسون : حذار المعادلات العلمية والتراكيب الكيميائية . ويؤكد على فشل كل المحاولات التي جرت لادخال مناهج العلوم الطبيعية في التاريخ الادبي . « ومن الواضح أن النقد الفرنسي الحديث يجري بعكس تيار لانسون » .

(٢) في حوار صحفي اجراه بيير ديكس مع اميل بنفنست . مجلة الآداب الفرنسية . عدد ١٢٤٢ عام ١٩٦٨ والحوار موجود ايضا في كتاب بنفنست المشهور ( مشاكل علم اللسان العام ) ج ٢ ، المقال الاول .

٣ ـ الاستعمال الدقيق للغة والمصطلحات النقدية(١) ، وخلق الكثير من هذه المصطلحات كما دعت الحاجة اليها . انك ما تكاد تفتح كتابا نقديا فرنسيا حتى تواجهك مثل هذه المصطلحات « الالسنية » في كل صفحة تقريبا . والقارىء المختص هنا أو الطالب يعرف ، بشكل عام ، ما الذي تعنيه هذه الكلمات الجديدة « المصطلحات » التي غزت اللغة وآفاق التفكير الحديث . اضرب على ذلك بالمثل البسيط التالي :



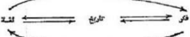



---

(١) لاشك في أن قضية المصطلحات النقدية هي من أهم القضايا التي يواجهها النقد العربي الراهن . ولعل المسألة تتجاوز مشكلة المصطلحات لكي تصل الى المفردات العادية والالفاظ . ان هناك عدم دقة بل وتشويش في استعمال كثير من الكلمات . ما سبب ذلك ؟ ما علاقة العامية والفصحى بذلك ؟ ما علاقة المصطلحات الاجنبية بذلك ؟ ثم اخيرا ما هي علاقة التطور او الجمود الذي يطرأ على اللغة بكل ذلك أيضا ؟. ان هذه المشكلة لانكاد نجد لها أثرا في اللغات الاجنبية الحديثة التي تتميز بالحيوية والتجدد المستمرين وبالدقة. ان هذا لا يعني تفوقا اسبقيا لهذه اللغات على اللغة العربية ، لقد اثبتت العربية في الماضي قدرتها على استيعاب الحضارات . وهي الآن أمام التحدي من جديد ، والمسؤولية اولا وآخرا ، هي مسؤولية أبنائها .

ان لهذه المصطلحات البسيطة ، التي تعتبر هنا بدائية ، اهمية خاصة في تطور الدراسات النقدية ودفعها الى الامام ، وللاسف فان المجال لايسمح باعطاء امثلة على ذلك .

٤ ــ التأكيد على اهمية العلاقات الجدلية مابين المفاهيم الاساسية التالية:




اننا لا يمكن ان نفكر دون لغة ما ، هذه احدى تأكيدات الالسنيات الحديثة ثم ان تفكيرنا محدود بحدود اللغة التي نستعملها ، وبصفات هذه اللغة وطرائقها في التعبير ، وبنيتها القواعدية .. الخ ... يعرف ذلك جيدا من اتيح له الانتقال للتفكير من لغته الام الى لغة اخرى ، حيث يجد نفسه مضطرا الى تغيير طريقة تفكيره القديمة من اجل ملاءمة طرائق التفكير الجديدة للغة التي يريد أن يتعلمها ويكتب بها . ثم علاقة كل ذلك ( اللغة + الفكر ) بالتاريخ ، اي بمرحلة زمنية معينة . ان ملاحظة الماضي تعلمنا أن اللغة ظاهرة زمنية بامتياز . فالمصطلحات النقدية ، مثلا ، في الثلاثينات ، وكثير من المفردادت والصيغ قد تغيرت الآن وحلت محلها مفردات وصيغ جديدة ، بل لماذا نرجع الى الثلاثينات ، ان هذا الحكم ينطبق حتى على الخمسينات ، وهكذا ...

٥ ــ واخيرا ، وهذه قضية مهمة جدا ، ان وسائل الالسنية الحديثة في تفحص النص ( اي نص كان : في الادب ، في التاريخ ، في السياسة ، في الاجتماع ، في الاقتصاد في الدين ، في الفلسفة .. الخ .. ) قد ادت

الى ازالة أوهام كثيرة فيما يتعلق بقراءة الماضي(١) ومحاولة فهمه من جديد ، وأحيانا كثيرة فهمه بطريقة مغايرة جذريا لما كان قد فهم عليه حتى الآن ؛ ثم اضاءة النص من الداخل والسماح له بأن يكشف عن كل أبعاده ( البحث عن المعنى في كل الاتجاهات ) . هناك أوهام موروثة أيضا تتعلق باللغة ، بمنشئها ، بأصلها ، بقوانينها وأحيانا بقداستها . ان هذه الاوهام كلها قد سقطت أمام تقدم المناهج الالسنية الحديثة ، وأصبحت اللغة تدرس ، شأنها شأن أية ظاهرة طبيعية - بشرية أخرى ، دونما حذف أو تردد ، وصارت وسائل التفحص الصوتية - المخبرية تطبق عليها كما تطبق على الخلية الحية أو البنية الجزيئية . لهذه الدراسات الحديثة نتائج خطيرة على مستوى الفكر(٢) : في تبديد الاوهام ، وتعرية القناعات التي كانت راسخة كالجبال . وهي بالتالي تفتح آفاقا جديدة أمام الناس الذين يمارسونها ، والذين لهم الحظ بأن تنشأ مثل هذه الدراسات في بلادهم ! هؤلاء الناس الذين لا يخشون اعادة النظر في أي مفهوم ( اقتصادي ، اجتماعي ، أخلاقي تاريخي ، أيديولوجي ..الخ..) اذا ما دعت حركة الواقع الحقيقية ، ونتائج العلم المؤكدة الى اعادة النظر فيه ، بل والى سقوطه نهائيا في أحيان كثيرة ...

(١) ما أحوجنا الآن ، نحن العرب الى قراءة حديثة لماضينا ، معتمدين فيها على هذه اوسائل العلمية في الكشف والتحليل . ان النتائج التي توصل إليها الآخرون هنا في الغرب ، فيما يتعلق بتراثهم القديم ، بعد أن اعتمدوا هذه الادوات العلمية في البحث ، هي في الحقيقة نتائج ممتازة . أود أن أشير هنا الى احدى المحاولات النادرة فيما يتعلق بالماضي العربي - الاسلامي التي تسير في هذا الاتجاه : هي دراسات محمد اركون رئيس قسم الدراسات العربية والاسلامية في السوربون .

(٢) يتجه النقد الحديث الآن نحو تفكيك جميع أنواع الثقافات القديمة ، والكشف عن أقنعتها التنكرية التي صاحبتها قرونا طويلة كل ذلك من اجل تركيبها من جديد على ضوء النتائج الحديثة للعلوم الانسانية . ان هناك هدفا اساسيا وراء ذلك : هو محاولة توحيد الوعي الانساني La Conscien a humaine الذي أرهقه طويلا ذلك التمزق المستمر منذ افلاطون وارسطو ما بين mythos و Logos أي ما بين الجانب الأرسطوي الخيالي من الانسان والجانب المفكر - العقلاني منه أيضا .

ان الملاحظات الخمس السابقة لا تعني أن الالسنيات الحديثة هي عصا سحرية تحل لنا كل مشاكل التفكير المعاصر بضربة واحدة . انني لم اقصد من عرض هذه الملاحظات الى ابدال سحر سابق بسحر لاحق ، أوالتدليل على أن عصر المعجزات قد أتى ... ان العلم لا يؤمن بالمعجزات التي تأتي مجانا ، انه يؤمن بالعمل المستمر الصبور الذي يتلاحق تدريجيا حتى يصل ، بعد تعب وارهاق ، الى لحظة التفجير الحاسمة ؛ لحظة اكتشاف شيء جديد ...

ان الالسنيات تتضافر الآن في جهودها مع مناهج علوم اخرى [ علم الاجتماع، علم الانسان ، علم السلالات البشرية .... ] في أكبر محاولة حدثت لفهم الانسان . شيء واحد فقط يميز الالسنيات هو انها تجري تجاربها على جانب اساسي جدا في الانسان هو اللغة . ولما كانت اللغة تدخل في صميم العلوم الانسانية كلها فقد اصبح طبيعيا أن تستفيد هذه العلوم من نتائج الالسنيات وذلك من اجل تطوير ادواتها وتحسين مناهجها .

بعد كل هذا الحديث ، أصل الى السؤال التالي :

هل نجرؤ على أن نطمح الى تكوين فكر نقدي عربي حديث ، مسلح بهذه الاسلحة العلمية في التفحص والبحث .

# التطور الشعري عند ادونيس

احمد يوسف داود

## آ ـ التاسيس : قصائد اولى ـ اوراق في الريح :

وافق السقوط السياسي للبرجوازية الوطنية في اواخر الاربعينيات واوائل الخمسينيات سقوط الرومانسية في الادب العربي ودخولها في ابتذالات الفكر والتعبير . كما وافق ذلك ، النهوض العفوي لحركة الجماهير الفقيرة التي قادتها الشرائح المثقفة من البرجوازية الصغيرة ، المترددة بين موروثها المثالي الغيبي في الفكر والقيم والسلوك ، وبين اصداء التحولات الحضارية الهائلة لهذا القرن ، المتسمة بالموضوعية والعلمية ، وآثارها على فكر الانسان المعاصر ، وقيمه وعلاقاته . ونظرا لطبيعة البرجوازية الصغيرة الناجمة عن وضعها الاجتماعي ، فقد كان طبيعيا بالنسبة لها الا تلتزم بايديولوجيا علمية ، تحرك على هديها الجماهير التي تقودها . ولهذا كان طبيعيا ايضا ان تبحث لها عن تلفيقة تناسبها ، في الادب والفن والايديولوجيا والقيم الاجتماعية ... وان بتنوع هذا البحث ويشذ ـ تبعا للنزوع الفردي القوي عند اعضائها ـ بحيث صار التجريب الذي لا غاية له ، التجريب المرضي ـ اذا صحت التسمية ـ هو العلامة الفارقة لكل مظاهر الحياة في هذه المرحلة من صعود البرجوازية الصغيرة وسيادتها .

وعلى مستوى الشعر ، نجد ان ادونيس ، ابرز الشعراء العرب المعبرين عن هذا النزوع التجريبي المرضي . واذا كان التجريب الذي يهدف الى تحقيق اكبر قدر من الايصال الى الناس صحيحا ومطلوبا ـ وهو ما يحققه شعراء الواقعية الاشتراكية في العالم

باستمرار ـ فان أدونيس يهدف من تجربته الى تحقيق أكبر قدر من التعمية الفنية ، والقطيعة بين الشعر وبين الناس . وبهذا يقف على النقيض تماما من أولئك الشعراء الواقعيين الاشتراكيين الذين اخذ يكثر من الاستشهاد بهم مؤخرا لتوكيد شرعية مذهبه التجريبي . وتطوره الشعري يعكس هذا الوضع البائس للمثقف البرجوازي الصغير في أحد اشكاله جلاء .

واذا كان للتجريب قيمة تاريخية في المراحل الاولى لحركة الجماهير ، بحيث يمكن اعتباره تقدميا على ضوء شرطه التاريخي ، فانه الآن على النقيض تماما ، ومنذ أن بدأت حركة الجماهير تتخلى عن عفويتها متلمسة بدايات الايديولوجيا العلمية ، على الاقل ! وتطرح الحاجة الاجتماعية اليوم على المثقف ، ضرورة ترسيخ الاسس العامة لتلك الايديولوجيا وتعميمها وترسيخ أسس المذهب الادبي المرتبط بها ، كيما يصبح ممكنا بعد ذلك الانطلاق منها والبناء عليها ، وهذه نقطة خلاف مبدئية مع ادونيس .

ويبدأ ادونيس مسيرته الشعرية من آخر مرحلة تقدم وصلت اليها الرومانسية في ادبنا العربي قبل ان تبدأ انحدارها الى الابتذال التعبيري . فهو يرسم بوصفية تقريرية ، مقبولة غالبا ، اجواءه الشعرية في ديوانه الاول : قصائد أولى(*) مستخدما التصوير الرومانسي والتعبير الرومانسي استخداما حسنا لا يخلو من الميل الى المبالغة في التخيل .

وتشكل صوره في هذا الديوان ، عالم القصيدة على شكل تجميعي غير متداخل ، بمعنى أن الصور تتراتب ، بعضها الى جانب بعض ، دون أن تتشابك ، لتطرح موقفا معبرا عنه بخلق جو نفسي موح مثلا .. او لتقدم لقطة حية متحركة .. رغم ان ادونيس خارج في هذه القصائد الاولى الى حد معقول عن الشكل الشعري القديم وموسيقاه ، واغلب مستلزماته ، دون أن يعني هذا القول عدم وجود بقايا واضحة جدا من أسلوب التعبير الكلاسيكي فيها .

انها الخطوة الاولى في تطور لغة الشعر عند ادونيس

ومنطلق الشاعر منطلق ذاتي محض . وينطبق على موقفه بدقة قول الدكتور عز الدين اسماعيل : « الفرد في مواجهة العالم » .

---

(*) الآثار الكاملة ـ منشورات دار العودة ١٩٧١ .

ورغم غلبة النزعة الذاتية على كل قصائد الديوان لانعدم ان نجد حديثا عن الجماعة والثورة والكفاح ، بصورة عمومية لا تخصيص فيها ، ولا أرضية اجتماعية لها . بحيث يرجع هذا الحديث في النهاية مرغما الى بداية الذاتية .

وتنحدر هذه النزعة من مستوى الطموح الفردي والايمان الكبير بالذات الى مستوى التشاؤم ، وملاحقة الموت المستمرة للشاعر بعد وفاة والده .

ويشكل الحديث عن الفقر محور القصيدة الاولى : « حدود اليأس » حيث يبدو وقد ضاق بوضعه الاجتماعي دون ان يخسر طموحه وأحلامه . ولكن هذا الاحساس بالفقر لا يكون محرضا له على التطور باتجاه تبني حل اجتماعي صحيح ، وانما يدفعه الى مشروع رؤية صوفية للكون ، حيث نجد في القسم الثاني أولى الاشارات الواضحة لتأثره بالصوفية :

وَحّد بي الكون فاجفانه
تلبس اجفاني
وَحّد بي الكون ، بحريتي
فاينا يبتكر الثاني ؟



وسنجد ، فيما بعد ، أن هذه الاشارات تتعمق لتصبح في مرحلة تالية ، النهج الاساسي لرؤيا الشاعر وتعبيره .

اما قصيدته : « لغة السكون والحلم » فتعكس في احاديثه عن الحب مدى الكبت الجنسي الذي يعاني منه ـ وهو هنا مثال للفرد العربي في ذلك ـ وكيف يحاول ستره بادعاءات فيها كثير من المبالغة والتزيد .

وتظهر القصيدة الاولى من الديوان الثاني : « أوراق في الريح » تطورا واضحا في الموسيقا فبينما كانت مقطوعات « قصائد اولى » تلتزم كل منها بنغمة محددة موزونة فانه في هذه القصيدة يلجأ الى تغيير النغمات مرة بعد مرة دون أن نحس في المضمون حاجة لهذا التغيير الشكلي . انها أولى خطوات التجريب !!

وهو في قصيدة أخرى : « الفراغ » يحاول كسر رتابة النغمة ، الناجمة عن تكرار التفعيلة ، بادخال حشو نغمي زائد ، أو بتحطيم تفعيلة ، أو تغيير الايقاع فجأة . يقول في هذه القصيدة :

وفي ارضنا شبح يتمطى
سرابا ورملا
ويملأ اعماقنا يباسا
ويملؤها دكنة ومحلا
وفي ارضنا ملل يبدع المقابر

وقصيدة « اوراق في الريح » ليست اكثر من ملاحظات مشتتة على الحياة . وبقدر ماتختفي منها التعبيرات الرومانسية ، تظهر كبديل للصور السريالية ، التي ستصبح فيما بعد الاسلوب المعتمد ، باعتبار انها التطور الطبيعي لشطط الخيال الرومانسي :

يتكىء السجن على قبلتين
إحداهما حبلى . وتلك التي
ماتت ، تعصب الأكل في قصعتين

وفي مكان آخر :

اشعلت سراجا يبكيني
وكتبت بحبر الموت يقيني
آه ، الضوء يحز جبيني



وعبر الحديث الشعري يظهر ضمير الجماعة . ولكن هذه الجماعة غير واضحة الهوية .. غير محـدودة . مما يدل على ان الشاعر لم يكوّن رؤيـة اجتماعيـة متماسكة للبشر من حوله .

ويصح ان نقول : إن قصيدة الفراغ ، جملة ملاحظات نقدية على « شعبنا » لا تمييز فيها بين فئة وفئة ولا طبقة وطبقة . وهي تنتهي بتفاؤل متزيد ، درج عليه شعراء الرومانسية السابقون . فهي لا ترى في الواقع شيئا جميلا ، وترى في المستقبل كل شيء جميلا ! ومن هنا تتنقل بين الردح والتمدح اللذين يفصل بينهما دعوة لثورة عاصفة ، مجهولة الهوية ، ولا أرضية لها في الواقع العياني ، ينصب الحلم بها على المستقبل . ونحن نجد وجها آخر لهذا الحلم في قصيدته « البعث والرماد » حيث يتخذ من طائر الفينيقيين الاسطوري رمزا للنهوض الجديد ، والقيامة ، والخلاص من الاقانيم الثلاثة التي تحبط الحياة : الركام ، والفراغ ، والدجى !

وسوف نحسن الظن بمدلول هذه القصيدة التي تعكس ما يشبه الانتماء الفينيقي المضمر عند الشاعر ( !! ) وهي أول قصيدة ـ حسب الترتيب في الطباعة ـ تظهر فيها محاولة الشاعر لاقامة بنيان متكامل للرؤيا الشعرية . ولكن ، بما ان « الانا » هي المنطلق .. بما أن الشاعر يجسد الواقع : قيامته وبعثه ، في شخصه ، فان القصيدة تفشل في هذه المحاولة . واللهفة الدائبة على خلق توتر حيوي فيها ، تنتهي الى ان تكون مجرد حشد من العبارات والصور ، التي ظهرت عليها بوضوح سمات رمزية نافرة ، ذات بعد سريالي احيانا ، كقوله في مطلع القصيدة :

احلم ان في يديّ جمرة
آتية على جناح طائر
من افق مقامر
اشم فيها لهبا هياكليا ،
ربما لصور ، فيها سمة لامراة
يقال صار شعرها سفينة

او كما في العديد من التراكيب التي تتناثر بوفرة عبر سياق القصيدة :

كان "يرى بحيرة من كرز ـ مشرد احب حتى الماثين جبهتي سلاسلا ـ وقفصا من الذباب أخضرا .... الى آخره .



إن الذاتية المفرطة التي توجه اهتمامات الشاعر ، وبالتالي بنائية قصائده ، تفرض عليه هنا تشتتا مخلا ، يحاول عبثا أن يمنحه شيئا من التماسك عن طريق التوحيد بين الفينيق ـ الرمز وبينه هو الشاعر .

وتعكس هذه الحالة مدى استواء اللغة الشعرية الجديدة التي يحاول الكتابة بها ، والتي لا تعدو ان تكون نمطا تجريبيا أوليا لما سيدعوه فيما بعد : تثوير اللغة !!

إن قصائد ادونيس التي رأيناها حتى الآن تتميز من حيث الشكل بكون كل منها مجموعة مقطوعات مستقلة ، غالبا ما يكون الرابط بينها واهيا بحيث لا ترك القصيدة الواحدة ، دلالة واحدة متماسكة . وانما تترك مجموعة انطباعات متباعدة متنافرة مبعثرة .

وسنرى ان الشاعر قد لجا الى شكل يشبه المسرح . وقصيدة « مجنون بين الموتى » حوارية يحاول فيها إدانة الحرب ـ اي حرب ـ على لسان جندي مشوه ، واصوات جنود ماتوا .. ورجع الصدى لهذه الاصوات .

وتفشل القصيدة فشلا ذريعا في ان تقدم شيئا ذا قيمة ، لا في الشكل ولا في المضمون .

ولقد اراد الشاعر ان يصور فكرة غائمة في ذهنه ، وهي : إن الحرب تحطم الانسان . وهـذا صحيح من حيث المبدأ . ولكن اية حرب ؟ فالحروب انواع . وبعضهـا واجب مقدس احيانا !!

إن الشاعر يرى أنه ما دامت الحرب تخرب العالم ، وما دام العالم مهددا بالحرب دائما ، فما قيمة البداية والمصير ، والغيب ، والزمان ، والحياة ؟

لا شيء ! الجندي يتعثر ويسقط .. وكل شيء يختلط : الاصوات والاصداء .. ويبدو العالم وكأنه عاد الى السديم !!

وتلك هي النهاية اليائسة التي تقدمها رؤية الشاعر للعالم !!

أما في « السديم » وهي قصيدة مسرحة ايضا ، فنجد حوارات لامعقولة ، بين مجانين ثلاثة . وتنعقد فيها اللغة الشعرية تعقدا مجانيا ، تزيد فيه الرؤية العدمية للكون ، والاشياء ، وللبشر ، ولكافة المخلوقات .. ولا تنقذها هذه الكلمات البسيطة التي يغنيها المجانين في الخاتمة :

ليس في العالم إمكان للغز
أو لرمز
فلقد يختبىء العالم في كسرة خبز !



والعدمية التي تعبر عن نفسها بلغة سريالية ثقيلة هي بالضرورة إحدى نتائج تضخم النزعة الذاتية التي تتفلش عن خلق فني مشوه ومتبدد .

وفي الحقيقة فان الاساس الفكري والتعبيري لدى ادونيس نجـده في قصائد الديوانين السابقين . وسنرى أن مجمل تطوره لا يعدو أن يكون تعميقا وإنضاجا لهذا الاساس .

## ب ــ التلفيق في ( أغاني مهيار الدمشقي ) .

مهيار الدمشقي هو الشاعر نفسه ، يختار لنفسه ثانية اسما ديلميا بعد أن سبق واختار لها اسما فينيقيا هو : ادونيس ! وكأنه بهـذا يريد أن يوحي لنا بتفربـه عن عروبته واغترابه فيها . وهذا ، على كل حال ، ما نخلص اليه الصورة الكاملة التي يرسمها الشاعر لمهيار في القصيدة الاولى ، التي تنتهي بالكشف عن حقيقة صاحب تلك الصورة ،

في مقطع بعنوان : البربري القديس ، يشكل اعترافا ذاتيا واضحا بالوحدة بين الشاعر ونموذجه الشعري :

ذاك مهيار قديسك البربري
يا بلاد الرؤيا والحنين
حامل جبهتي ، لابس شفتي
ضد هذا الزمان الصغير على التائهين

ذاك مهيار قديسك البربري ـ
تحت اظفاره دم وإله
إنه الخالق الشقي
إن أحبابه من رآه وتاهوا

وفي المزمور الاول من القصيدة الاولى ( فارس الكلمات الغريبة ) يبدأ الشاعر برسم صورة مهيار ، ويظهر تأثره جليا وشاملا بأساليب الصوفية ، وهو لذلك يصطنع لغة زئبقية تفلت من الفهم ، وتخرج من حدود الدلالات :

يرسم قفا النهار ، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي . إنه فيزياء الاشياء ، يعرفها ويسميها باسماء لا يبوح بها . إنه الواقع ونقيضه ، الحياة وغيرها .

والملامح الصوفية في هذا الكلام لاتحتاج الى تدليل . فالكون كله كما نرى في هـذا المقطع الصغير يتمحور على الذات . والصفة ونقيضها يتحدان في الواحد ـ الذات ـ الذي يتحد بالاشياء . والعناصر كلها تتحد لتخلق الايحاء بمكابدة من نوع ما ـ هي بالتأكيد مكابدة ملفقة كما يظهر الكلام البارد المفتعل ـ ويريد الشاعر ان يوحي بفرادانيته عبر هذه المكابدة التخيلية المنتحلة :

يملأ الحياة ولايراه احد . يصير الحياة زبدا ويغوص فيه ... يخلق نوعـه بدءا من نفسه ـ لا اسلاف له . وفي خطواته جذوره . يمشي في الهاوية وله قامة الريح .

ويكون هذا المزمور بلغته ومضمونه واسلوبه شاهدا على القصيدة كلها ومفتاحا لها تتبعه بدقة وترسم نهجه بلا انكفاء .

ولما كانت مكابدة الشاعر ، التي أشرنا اليها ، غير حقيقية ، ومفتعلة بتأثير القراءات في الصوفية ونتاج أعلامها ، فان التعبير يأتي بدوره مفتعلا وركيكا باهتا لنستمع اليه يفصل لنا صورة مهيار :

هوذا يأتي كرمح وثني

غازيا أرض الحروف

نازفا ــ يرفع للشمس نزيفه

ان صفة الوثني هنا لاتضيف شيئا الى موصوفها . وليس هناك رمح وثني وآخر غير وثني، وفي اللقطة كلها لانجد سوى ظلال باهتة لمعنى أريد التعبير عنه ، فضلت الكلمات طريقها اليه والصورة لاتحرك شيئا في النفس لانها عقلانية أكثر مما ينبغي ، مائلة عن حد التأثير كما لو كانت ثوبا فصله خياط رديء .

وتمعن القصيدة في وصف الضياع الذاتي عبر ضياع مهيار . فمهيار ملك ولكنه :

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الاسرار

وهو وجه خانه عاشقوه . وهو ناقوس من التائهين . وهاهو يسبح خيط الاشياء ولنطفيء نجمة احساسه فلا يتمثر . وحين يصير « خطوه حجرا » ( !!! ) يجمع أشلاءه وينتثر .



وتتوالى جزئيات اللوحة عبر أصوات مفردة ومجتمعة :

عينا مهيار تولدان من الصخرة المجنونة التي تدور بحثا عن سيزيف !! تولدان في سفر يسيل كالنزيف .. وفي عالم قذر لبس وجه الموت ... الى آخره وهذا المعيار الضالع المضيع يحرك قشرة الحياة الميتة :

يضربنا مهيار

يحرق فينا قشرة الحياة

والصبر والملامح الوديعة

ويظن القارىء أن هذا الضياع يؤدي الى ردة فعل خلاقة .. الى ولادة جديدة .. الىقيامه الفينيق ! ولكن لاشيء من هذا ، وها هو يعقب على فعلة مهيار السابقة :

فاستسلمي للرعب والفجيعة

يا أرضنا ....

ان هذا الاستسلام هو الوجه الاخر للعدمية التي رأيناها في ديوان ( أوراق في الريح وهو ينسجم تماما مع ماجاء في الزمور :

يخلق نوعه بدءا من نفسه ـ لاأسلاف له . وفي خطواته جذوره .

ولكن الشاعر يستدرك وكأنما يريد ممارسة لعبة الاستغماية على القارىء فها هو مهيار :

يهبط بين المجاذيف بين الصخور

يتلاقى مع التائهين

في جرار العرائس ، في وشوشات المحار

يعلن بعث الجذور

بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين

يعلن بعث البحار

على ان هذا الكلام ليس الا لقطة محشورة حشرا في السياق العام لصورة مهيار ومتناقضة مع أهم ملامحها : الضياع . ولكننا نستطيع أن نتصور انها "حشرت" هكذا لتاكيد فردانية الشاعر التي مايلبث ان يصرح بها ـ في مقطع تال ايضا :

وحده البذرة الامينة

وحده ساكن في قرار الحياة



لقد توج مهيار نفسه نبيا جديدا فلتلاقه مدينة الانصار بالشوك او بالحجارة . ولتتوج صدغيه بالوشم او بالجمر . ولتحرقه . فالعناصر قد اختارته .. اتحدت به واتحد بهـا فهي تقرأ دائما كتابه !!!

ثم تستمر صورة مهيار الكاهن الحجري النعاس ( !!! ) الذي يمنح شعره للرياح الكئيبة. الذي يلجىء مصباحه ـ حين ينطفىء النهار ـ الى جبل ضيعه يأسه .... وهو يحلم ان يرقص في الهاوية أن ينهض وينهار كالبحر .. ولهذا يرفع بيرق الافول ويهدم كل دار ، ويترك يأسه علامة فوق وجه الفصول الى آخره .. الى آخره .. مستكملا بذلك الصورة العدمية التي تحركها ذاتية متورمة ضلت خطاها في هذا العالم .

بالنتيجة ، ما الذي تقوله لنا هذه القصيدة الاولى ؟

لاشيء . رغبة في الهدم الذي يجهل نفسه ، ضياع ويأس ، وادعاء يأخذ طابع فرح صوفي بادي التكلف ظاهر الافتعال .

واذا كان مهيار « فارس الكلمات الغريبة » فهو أيضا « ساحر الغبار » . والصفة الاخيرة لاتحقق اية اضافة جديدة . فمهيار يعود ثانية الى توكيد ذاتيته ونزعته العدمية : «انني الموت حقا . التابين ضيقي ـ امحو وانتظر من يمحوني ... »

حيث اعبر الموت واللامعر ، وسابقى ، فانا مسيح بنفسي » .

ان المزمور في القصيدة الجديدة يلخص بدقة علاقة مهيار المريضة بالعالم ، علاقة الهدم والسقوط ، الهاوية والانحدار ، التزيف والموت . عالم مقفر لا أمل فيه . جرح يشقق الروح ولادواء له . والقصيدة في مجملها تفصيل لتلك العلاقة المريضة القاتمة .

ان مهيار في ياسه المفعم بتورم الاحساس بالذات ، يامل أن يصعد الاله الذي مات ، من أعماقه المذعورة . ومن أجل هذا الحلم الصوفي المقلوب ، يبد امهيار ضياعه المتجدد أبدا :

اضيع ، أرمي للضحى وجهي ، وللغبار

ارميه للجنون

الله . ما أجمل ان يضيع بي وجهي وان اضيع

ممتلئا بالنار

يافرح ، يانهايتي في أول الربيع .

وسقوط مهيار كامن في ضياعه . وها هو يعلن :

« أعيش بين النار والطاعون ....

أعيش بين الغيم والشرار

في حجر يكبر في كتاب

يعلم الاسرار والسقوط »

ومهيار لايختار الله ولا الشيطان :

« كلاهما جدار .... »

انه يختار نفسه :

« هل ابدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء ؟! ... »

ان الصوفية والوجودية تتآلفان هنا كي تصنعا هذا الاختيار العجيب ، بعيدا عن مشاكل العالم . ومادام مهيار قد اختار نفسه ، ومادام يبدأ من نفسه ، ولا اسلاف له ، فهو يحرق ميراثه كله عابرا فوق الله والشيطان ، كما يقول ، فدربه أبعد من دروب الاله والشيطان !!

انه ينصب نفسه خالقا آخر :

« ها أنا احشد الزهور واستنفر الشجر
وأمد السماء رواقا
وأحب وأحيا واولد في كلماتي » .

ولكن مهيار يعرف ان كل هذا ليس أكثر من هاوية ، يجهل رؤيتها ويخافها ويحاول التخلص منها بادعائه فرحة كاذبة :

فرحة أن أصير
خطيئة
وخاطئا يحيا بلا خطيئة

ان مهيار يعرف انه دخل طريقا مسدودا ، ولذلك يلجأ الى بهلوانية اللغة الصوفية ، ظانا انها تعصمه ، فلم يكن فعله اهم من فعلة النعامة ، حين تدفن رأسها في الرمال . ومأساته انه لايرى الا نفسه ، وعبر علاقاتها بالكلمات التي يلفق لها وبها احاسيس نابعة من الكتب لا من الحياة .



ومادام قد وصل الى هذا الحد : تتويج نفسه ملكا للعناصر ... والى احساسه بالسقوط النهائي ، فانه يلفق لنفسه أيضا صفات اخرى :

لي أسراري لامشي
فوق بيت العنكبوت
لي اسراري لاحيا
تحت اهداب اله لايموت
عاشق اسكن في وجهي وصوتي
لي اسراري لياتي
لي نسل بعد موتي .

وبصرف النظر عن التناقض في هذا التمحل ذاته ، فانه يدرك جيدا أن أحدا لايصدقه ، ولهذا يروح يدعي ماشاء له الشعر من ادعاء . فهو في مقطوعة : « لم ترني عيناك » يكسر كماء النطفة الخالقة . وهو في خطاه العشب والصاعقة . وهو قاتل القطيع وحاضن البذور ..... و ... « غدا توقن بي عيناك !!! »

كلام لايثير أحدا . عافته النفس منذ اواخر أيام الرومانسية ! ولكن ادعاءاته لاتتوقف .انه يكرر نفسه بين مقطوعة واخرى ، تارة يعيد خلق العالم سديميا بلا شكل ، وتارة لايجد ايامه غير « جرح وغراب » .

أحيانا وجهه :

ينبىء بالله الذي يجيء

وأحيانا يستسلم للهاوية :

أسلمت أيامي لهاوية

تلوي وتهبط تحت مركبتي

وحفرت في عيني مقبرتي

اننا ببساطة نستطيع أن نستنتج أن مهيار ليس أكثر من مريض بالشيزوفرانيا ، وانه الى جانب ذلك مازوشي مغرم بجلد ذاته التي تزداد تورما كلما وضعت نفسها قبالة العالم . وفي مزمور « الاله الميت » يصرح بانقسامه قائلا :

« مزدوج أنا ، مثلث .. »

وشعاره هو « الرفض » . رفض لغير محدد . رفض مطلق وكفى . وهذه الذات الرافضة، التي أفسدها ضياعها المطلق ، ترتد ، متذبذبة ، على نفسها في محاولة تأكيد على وجودها فلاتجد أمامها أرضا تستند عليها ولذلك تهتم في تلفيقها عن جبروت تفردها فتخاطب العناصر وتسيرها وتعدمها وتخلقها وفق منطق انانيتها المتقلب . ولما كانت اللغة كائنا حضاريا يقف على أرضية اجتماعية محددة ، فان المفارقة تلوح حادة جدا بين موقف مهيار وبين أدوات الشاعر . ولهذا يلجأ الى ابتكار لغة قادرة على احتواء ميوعة موقف بطله وهلاميته ، مازجا بين أساليب الصوفيين والرمزيين والسرياليين دون غاية محددة :

أحاور الكهوف ، أصيّر الجبال كلمات واموسقُ الحفر أراقص الأثير واحمّل الحجر اشواقي الى الارض ، أكتب رقية لايامي وأكسر عداد الوقت ، أغرس مسافاتي بالأشلاء وأترك للأبعاد ان تقودني .

إن كل حوار مع مهيار مقطوع سلفا :

كنت أبني ملكوت الآخرين

بغباري .

فالآخرون ليسوا شيئا بالنسبة اليه . هم فكرة غائمة ، أو هيولى لم تجد قشرة تستقر فيها في ذاكرته !! وهذا الوضع يجعله عنيدا في تقبله لهم وفي تقبله لكل تغير ، ويجعله سلفيا أكثر من السلفيين الذين يدعي حربهم :

حجر وجهي ، ولن اعبد غير الحجر .

ولكن الضائع يصل الى ارضه الثانية ـ وهي أشد ضياعا منه ـ معترفا انه :

ليس إلا جثة الليل واشلاء يدي

في تقاطيع النهار

ليس إلا حجر تحت الجفون .

إنه إفلاس مر ، يرفض مهيار ان يعترف به ، لا لوقف مبدئي وانما .. هكذا . لانه رافض !!!

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض انجيلي .

ومهيار ينتظر تغيرا عجيبا في الكون والعالم . تغيرا ينبثق منه ويعود اليه :

فغيّري خريطة الاشياء

يا صورتي في الشمس والجنون

ايتها الصاعقة الخضراء .

إن مهيار ينتهي في ارضه الثانية ، الى ان يظل وحيدا مع ظلمته معلنا أنه « الذئب الإلهي الجديد » . ثم يبدأ من جديد دورة ادعاءاته الملفقة في علاقاته بالعناصر : الاطفال ـ السيل ـ النار ـ حجر الصاعقة ـ البرق ـ السماء ـ الغبار ـ الاغنيات ... الخ . فكأنه عجوز لا يحفظ إلا حكاية واحدة ، وهو يقطع الاوقات بروايتها ، واعادتها مرة بعد مرة . ولكنه يبني عليها مرة رؤيته للكون . ومرة رؤيته للآخرين . ومرة رؤيته لنفسه ـ التي تظل أبدا محوره ، بداه وغايته ـ ومرة رؤيته للوطن وكل ذلك عبر همه الذاتي الذي يعممه ويسقط نتائجه على كل الاشياء .

وهذه الرؤية الاخيرة يفصلها جلية في « إرم ذات العماد » وهي لا تختلف في شيء عن سابقاتها ، لا في دلالاتها العامة ولا في أرضيتها الذاتية . فهو ــ وحده ــ يصنع الوطن ، ليلهو معه !! لانه هو الغريب القادر على الرؤية ! فهو يسكن بلادا خاصة به :

ناشخا على السماء كي أرى رمادها

وفي النوم واليقظة افتح برعما وأعيش فيه .

إنه في هذا الوضع « السيركي » يستطيع ان « يتشقلب » على هواه ناظرا الى بلاده من فوق ! محتقرا كل ما فيها : البشر والحضارة والعادات والاخلاق .. وكل شيء . هو وحده المتفرد ، وهو وحده المنقذ :

فلاحترق وحيدا ، ولاعبر بينكم رمحا من الضوء .

وما دام هو الذي سينقذ ، فهو يدين كل ما في الوطن : الرياح ، والشمع ، والدجاجة الخرساء ، والثعبان ذا الجناح ، والاشجار ، والمياه ــ !! وهو حين يتكلم هنا بـ « نا » ضمير الجماعة، فلا يعني هذا انه تصالح معهم في سبيل البحث عن حل مشترك لوضع مشترك . وانما المسالة كلها تفخيم ذاتي لا اكثر ، أو تعميم مرضي للحالة الفردية على حالة الجماعة ككل . ومهيار لن يستطيع ان يخدعنا حين يقول :

لكنني ربطت بالاشياء

وجهي وأعماقي والإله ...

رضيت أن أحيا مع الاشياء .

إنه لن يستطيع إقناعنا بماديته وواقعيته ، اذ سرعان ما نكتشف انه ليس هو الذي يحيا في الوطن ، بل الوطن هو الذي يحيا فيه ــ واذا نقلنا صيغة الكلام الى لغة الفلسفة قلنا : لا وجود للاشياء الا في وعيه ، وهذا هو بدقة الاساس المثالي المريض لكل رؤيته ورؤياه :

انحني لدروب نسيت عليها دموعي ...

وليبت نقلت معي في ضياعي ترابه

انحني ــ هذه كلها وطني ، لا دمشق .

وصورة دمشق في هذه القصيدة صورة تثير الشفقة . وربما كان الامر كذلك في زمن كتابة القصيدة ، ولكن الشاعر ذا الرؤيا لا بد له من أن يبصر العناصر الفعالة في تبديل صورة « الوطن المصمّغ المكسور الذي يسير مشلول الخطا » . ولكن الذاتية المتفخمة تمنع

الفرد من رؤية العناصر الاجتماعية المغيرة للتاريخ وللواقع . وهكذا جاءت « رؤياه » عن مدينته[1] رؤيا عدمية ليس فيها غير الدم والموت ، والهروب اللامجدي . وحتى هو : الخالق الدعي ، الذي يحاور الاشياء وتحاوره ، ويخلقها ويعيد خلقها في ارض ثانية غير هذه الارض ، وعالم آخر غير هذا العالم ... حتى هو يسقط ضحية رؤياه العدمية المذكورة ! ويا لها من مفارقة مضحكة !!

هربت مدينتنا
فرايت كيف يضيئني كفني
ورايت ـ ليت الموت يمهلني .

وبعد هذا الموت ، يكون مجيء « شداد » الى إرم مهزلة ، اكثر منه عملا ذا جدوى . ويكون الحديث عن الرفض والرافضين عبثا لا يقدم في الامر شيئا ولا يؤخر .

## ج ـ الشعر وانحلال الشعر في كتاب التحولات والهجرة .

إذا كانت « اغاني مهيار الدمشقي » قد اثبتت طبيعة الرؤية الفردية للعالم ، وتذبذبها الحائر المتناقض ، عند ادونيس فان ديوانه « كتاب الهجرة والتحولات في اقاليم الليل والنهار » يأتي استكمالا لتلك الرؤية ونقلة هامة نحو صوفية التعبير التي تصل الى حد الانغلاق في القصيدة الاخيرة : « اقاليم الليل والنهار » والى حد الهرب الكامل من مواجهة الحقائق الموضوعية القائمة في العالم ، ومحاولة الخلاص الفردي البائس عن طريق « التخطي » عبر اللعب بالكلمات المسكينة ، التي تخرج من حقيقتها الموضوعية وإرثها الحضاري الاجتماعي ، الى ميوعة الهيولى وخداع السراب ، تماما كما يخرج ، هو ، في نفس القصيدة ، من حقيقته الموضوعية الكائنة في ارتباطه أساسا بحركة مجتمعة ، الى هيولى الفردانية وتلفيقاتها ، التي تحاول ان تقيم بالوهم ، عالما بديلا تحكمه الرغبات الحائرة ، للشاعر الحالم دائما بنجاح الطلاسم اللغوية في السيطرة على قوانين الكون وتبديلها ، كما في حكايات السحرة القدامى .

واذا كنا نجد عذرا لادونيس ، عن طبيعة الرؤية الفردية في دواوينه السابقة ، باعتبار ان الواقع الاجتماعي ، وحركة الجماهير العفوية في الخمسينات لم يكن بالامكان ان يولدا

(1) ص ٤٥٦ ـ الاعمال الكاملة دار العودة ١٩٧١ .

ما هو افضل من ذلك ، فان بداية الستينات قد شهدت تحولات هامة باتجاه تخلص الحركة الجماهيرية من عفويتها الى محاولات تبني مواقف علمية من قضاياها الكبرى ـ بتأثير عدد من أدباء طليعتها المثقفة ومفكريها ـ وما تزال هذه المحاولات مستمرة الى اليوم ، باتجاه استكمال النظرية العلمية التي يجب أن توجه تحركها المستقبلي ...
فان مجيء ديوان أدونيس هذا ، على نفس وتيرة دواوينه السابقة في هذه الفترة يعتبر تقصيرا من جانب الشاعر ويحمله مسؤولية مزدوجة .

والحقيقة ، إن السبب الاساسي في أن مثقفا كادونيس لم يستطع أن يكون مثقفا طليعيا ، إنما يكمن في عدم ارتباطه وربط ثقافته بالواقع العيني الملموس لحركة المجتمع ، وإنما اتجه الى الصوفية محاولا أن يجد في لغتهم ومواقفهم بديلا عن العالم المتناقض المصطرع حوله ، والذي لم يكن بامكانه ان يبصر فيه الا نفسه .

ويمكننا أن نقسم الديوان ـ من حيث القدرة على التوصيل ـ الى قسمين يضم كل منهما قصيدتين اثنتين ، الاول : قصيدة زهرة الكيمياء وقصيدة أقاليم الليل والنهار ، وفيهما يصل الى ما يشبه الخروج الكامل من دائرة التواصل مع الآخرين . والثاني : قصيدة الصقر وتحولات الصقر ، وقصيدة تحولات العاشق .

والملاحظ بشكل عـام على شعر أدونيس ، هو عجزه عن الوصول الى مشاعر القارىء وتحريكها والاستيلاء عليها ، وان كان حينا لا يعجز عن الوصول الى عقله وادهاشه بهذه الصور الغريبة والتراكيب اللغوية الصيالة ذات الطبيعة الافعوانية التي تسمح بالنهاية بتسللها من الذاكرة دون ان تترك فيها أثرا كبيرا .

والمقولة التي يتعين على قارىء أدونيس أن يقبلها اذا ما أراد أن يقبل شعره هي أن الرؤيا عند الشاعر الحقيقي أكبر بما لا يقاس من أن تحتويها اللغة والاشياء وعلاقات الحياة ، والطبيعة في دقتها وصرامتها وقابليتها للقياس ، فتتقاطع هذه الرؤيا مع الواقع دائما وتتناقض ، أو على الاصح يجب أن تتقاطع وتتناقض . ويصبح على الشاعر أن يبدل العالم بالحلم ـ الوهم ، لا بالحلم ـ الممكن . إنه يخلق لاحلامه قوانينها الخاصة ويهرب اليها ، يضع عالم الوهم مكان عـالم المادة ، وعلى الناس الذين يريدون خلاصهم أن يتبعوه !!

إن أدونيس ـ هكذا ـ ينتهي الى نقيض للواقعيين الذين يحلمون باصلاح عالم المادة ويحاولونه ، بالامكانيات البشرية وحدها . وهو لذلك يعود دائما الى أرضيته المثالية التي بدأ منها :

وخلال هذا الالتفاف الارتدادي ، يجد في الحلولية الصوفيــة مهربه ، ويجد في شطح الصوفيين وسيلة للتعبير . وهو يكثر من التقديم لقصائده بعبــارات للنفري ، الذي يعتبره رائد السريالية في العالم ، ويستنتج من ذلك أن السريالية اذا ما ظهرت في أدبنا الحديث ، فهي مبررة تراثيا . وأدونيس يفتتح ديوانه « كتاب التحولات ... » بهذه العبارة لصاحبه الصوفي :

« إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة » .

كأنما يريد بذلك أن يعتذر عن شطحه هو لقارئه ، أو أن يجد لنفسه تبريرا .

ولأن أدونيس لا يهتم بالواقع ، في علاقته بالادب ، فهو ينسى الظروف التاريخية التي نمت فيها الصوفية ، ويتناسى أن الشروط الموضوعية الراهنة لا تقترب من تلك الظروف باي شكل ، وبالتالي فالاشكال الفنية التي تتولد في المرحلة الراهنة ، يجب أن تكون بالضرورة أشكالا مختلفة عن مثيلاتها في المراحل الاخرى ، وان الاستعادة الشكلية والفكرية للنماذج الصوفية وأشباهها انما هي عمل رجعي بحت ، مهما كانت التسميات التي يطلقها صاحبها عليها .

يفتتح أدونيس قصيدة « زهرة الكيمياء » ـ وهي أولى قصيدة في الديوان ، بمقطوعة تحمل العنوان نفسه :



ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفيه

في الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبيه

ينبغي أن أسافر في الجوع في الورد نحو الحصاد

تحت قوس الشفاه اليتيمة

في الشفاه اليتيمة في ظلها الجريح

زهرة الكيمياء القديمة .

ترى ما هو الانطباع الذي تتركه فينا هذه المقطوعة ؟ وماذا نستشف منها ؟

إن المقطوعة تقوم على ثلاثة رموز هي : جنة الرماد ـ قوس الشفاه اليتيمة ـ زهرة الكيمياء القديمة . ومن غير المجدي ان نبحث عن معنى ما لهـذه الرموز أو عن ايحاء

مقبول لها . فنحن نعرف أن الرماد يحمل إشارة للموت لانه بعكس النار التي كانت دائما رمزا لقوة الحياة في البشر ، ونحن نعرف ان الجنة توحي بقوة الحياة في الطبيعة لما في معناهـا من خضرة ونضار ، فكيف يمكن أن نلائم بين المعنيين ؟ وحتى لو وجدنا صيغة للملاءمة بينهما فاية علاقة نجدها بين هذا الرمز والرمزين الآخرين عبر السياق العام للمقطوعة ؟

وفي المقطوعات الاخرى من القصيدة المذكورة : الدهشة الاسيرة ـ شجرة الليل والنهـار ـ كنيسة النهار ـ شجرة الشرق ـ الاشارة ـشجرة الحنايا ـ شجرة النار ـشجرة الصباح ـ غابة السحر ـ شجرة الاهداب ـ شجرة الكآبة ـ اقليم البراعم ... لانجد ما يعيننا على توضيح تلك الرموز وقد يخيل لمن يقرأ عناوين هذه المقطوعات أن هذه الاشجار هي أشجار جنة الرماد الخفية ، وأن الرمز متعلق بالزمان ، ولكن هذا الافتراض سرعـان مايزول عند قراءة المقطوعات كاملة .

فمن جنة الرماد التي تحوي هذه المعادن الميتة : الخواتيم والماس والجزء الذهبية ، الى هذا السفر في جنات الاخضرار الحي في « الدهشة الاسيرة » ، الى تحول الشاعر ملكا للعناصر ومسيرا لها في شجرة الليل والنهار وبقية المقطوعات حيث ينتهي في « اقليـم البراعم » الى أسطورة ايكاروس اليوناني الذي ركب لنفسه جناحين من الشمع وطـار . وتقول الاسطورة انه اقترب كثيرا من الشمس التي اذابت شمع جناحيه فسقط . ولكـن ادونيس ينهي المقطوعة بهذه العبارة .



لم يحترق ـ لما يعد ايكار

وعدم التواصل في هذه القصيدة ليس ناجما عن ابهام المقطوعات في ذاتها ، وانما هو ناجم عن انقطاع الصلة المتواترة بينها ، لنقارن مثلا بين « كنيسة النهار » و « شجرة الحنايا » ولنبحث عن علاقة بينهما أو بين كل منهما وبين المقطوعة التي اوردناها قبلا . يقول فـي كنيسة النهار :

صارت لي الكؤوس والاكمام
وسادة
حلما على الوسادة
من زمن الولادة
في غابة الرضاع والعظام

انقل اجراسي في الليل الى كنيسة النهار
النسغ قداسي بين الطلع والثمار
والورق العمادة

ويقول في شجرة الحنايا :

في حقول الكآبة احفر اباري اللولبية
كاسرا صفحة المرايا
بين شمس الظهيرة والماء في البركة الادمية
سنواتي تهاجر كالجوع في غابة الحنايا
سنوات
رأيت مناقيرها تتشابك
تنهار في غابة الحنايا
بين اعشاشها الابدية

ان التناقض جلي بين مدلول الفرح الخلاق في « كنيسة النهار » وبين التشاؤم الميت في « شجرة الحنايا » ومن العبث ان نبحث عن علاقة بينهما وبين المقطوعة الاولى : « زهرة الكيمياء » .



واذا كان ادونيس لايقدم معنى جاهزا ولا ايحاء بمعنى فهل يريد ان يقدم لنا موقفا معينا عبر التأثير الشعوري ؟ ان كنيسة النهار لاتحوي غير ادعاء الصوفي الجديد بامتلاك العناصر وتسخيرها لارادته غير العارفة بما تريد . بينما شجرة الحنايا تتمحور على كلمتي الكآبة والجوع دون اثارة مشاعر حقيقية .

ان مايوحد حقا هذه المقطوعات ، هي الصياغة الشكلية التي تقرب اغراب الصوفيين وتدعي حلوليتهم .

على اننا في قصيدة الصقر ـ بجزئيها : ايام الصقر وتحولات الصقر ، المكتوبة عبر أعوام ثلاثة من ١٩٦٢ ـ ١٩٦٤ ـ نجد نوعا من الوضوح الذي يحقق شيئا من التوصل ، رغم ان القصيدة وخاصة في جزئها الاول ، لا تخرج عن اطار الرؤية البرجوازية الصغيرة المغرقة في الذاتية والفردية ، والتي رايناها تشتد ، خصوصا ، في اغاني مهيار الدمشقي بحيث يكاد الصقر ـ عبد الرحمن الداخل ـ ان يكون نسخة من مهيار .

فالشاعر مع الصقر ـ كما مع مهيار ـ يتخذ منه رمزا ذا بعد تاريخي ، يسقط عليه ومن خلاله رؤيته الخاصة لجانب ما أو أكثر من جوانب الحيـاة والعصر . والصقر كنموذج انساني متكامل وذي حياة متكاملة ، كان من الممكن ان يحقق وحدة بنيانية درامية في القصيدة ، ولكن الشاعر جرده من شروط وجوده التاريخية فلم يبقَ منه الا الاسم ، ففوت هذه الفرصة ، بحيث لم يبق الا ادعاءات الصقر ، التي هي نفس ادعاءات مهيار ، مع شيء من التحوير المناسب ، رغم مختلف الاشارات ، التاريخية والتضمينات الشعرية والحديث عن الشام والفرات وقريش ودمشق .

وتتحول شخصية الصقر من مؤسس لحضارة عربية في الاندلس ومناضل صلب في سبيل وجوده ، الى عراف وصاحب نبوءات في الجزء الاول :

أنا هو الساكن في طوقك يا حمامه
في سربك الراحل ياخطاف
أنا هو الواضع كالعراف
رؤياه والعلامة
أنا هو الفرات والجزيرة

بل ان الصقر ليمسخ في القصيدة ، الى بانٍ جديد لاندلس جديدة مقيمة في اعماق الشاعر . وهي اندلس الكتابة الشعرية وصياغة اللغة لاغير :

يرفع كالعاشق في تفجر مريد
في وله الصبوة والاشراق
اندلس الاعماق
يرفعها للكون ـ هذا الهيكل الجديد
كل سماء باسمه كتاب
وكل ريح باسمه نشيد

انه تحول الفعل المادي الى صبوة اشراقية ، في هذه الذات البرجوازية الصغيرة المعجبة بنفسها الى حد النرجسية ، فلا ترى خلاص العالم او الوطن الا بها وحدها ، ولاترى في العالم أو الوطن غير اللغة والشعر المغلقين على الواقع والمنفصلين عنه انفصالا عجيبا .. ويا له من تحول !!

واذا كان هذا هو ماتعكسه الجزء الاول من القصيدة فان تحولات الصقر ـ الجزء الثاني ـ تشهد مزيدا من الاغراق في الذاتية ومزيدا من الادعاءات ومزيدا من التبعثر البنياني :

امضي وتمضي معي السماء
تحملني الرايات
في موكب العرائس ـ الطيور ـ والعرائس ـ الحيات
تتبعني عينان من مجامر السنين
ارقص في خواصر التنين
مع نجمة سوداء

وفي مكان آخر :

طاغ ، أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي" واحييه
ولي زمن الوده وصباحات اعذبها
اعطي لها الليل اعطيها السراب ولي
ظل ملات به أرضي
يطول ، يثرى ، يخضر ، يحرق ماضيه ويحترق
مثلي ونحيا معا ، نمشي معا ، وعلى
شفاهنا لغة خضراء واحدة
لكن امام الضحى والموت نفترق .

وتذبذب الاحاسيس وتناقضها ، سمة اساسية ومظهر اصيل للفردانية التي تتعامل بهـا الذات مع الاشياء والمخلوقات حوليا ، وهي بالتالي سمة اساسية في القصيدة . ففي مقابل الادعاءات السابقة نراه يقول :

ليس في عيني" شيء من حياتي
غير اشباح حزينة
غير ان الشجر الباكي على ارض المدينة
عاشق يسكن قلبي ويغني اغنياتي

وهو في موقفه من دمشق في هذه القصيدة يشبه ارميا في موقفه من اورشليم وادانته لها ، والوعيد بزلزلتها واحتراقها ، ولايرى فيها غير امرأة خاطئة موطوءة :

منذورة لكل من يجيء
للحلد او للعابر الجريء
ترقد في حمى وفي ارتخاء
تحت ذراع الشرق

وانه لطبيعي ـ مادام لامنطلق له الا ذاته ـ ألا يبصر في دمشق حقيقة الصراع الانساني المستمر . وألا يصمها بغير هذه الوصمة الاخلاقية الرخيصة : المرأة الشهوانية المستسلمة لكل عابر سبيل .

وقد نظن ازاء العديد من المقاطع الواضحة ، أن أدونيس قد تخلى عن صوره السريالية . ولكن الواقع خلاف ذلك . فالقسم الثاني من تحولات الصقر : فصل الصعود الى ابراج الموت ، والقسم الثالث : فصل الصورة القديمة غارقان في صورهما السريالية المتوالية مثل :

أمح نهرا يسافر
يكبو وينهض في راسي البعيد
عاشقا يتقصى رؤايا
جالبا آخذا بريدي
حفرته المسافة بيني وبين الخطايا

أو : ...... البريق*
حجر جالس على طرف الوجه ، نبي لدمعه وصديق*

أو : جسدي ضائع ، صار قبري كالشيط في كثة العباءة
في الدجى والشباك التي تتصيد أشباحه ووهم الاضاءه

أو : اعطني ان ألف حياتي
ورقا
ان أسيرا
في شروش الرماد

أو : السفن الزنجية العينين في الفرات
حنجرة خضراء

أو : أهبط في أغوادي الزرقاء في أرومة القرابه

أبحث عن بديل

أبحث عن بوابة القرابة

الى آخره !!!

والحقيقة ان في تحولات الصقر عبر القسمين الثاني والثالث تحولات الوطن نفسه وهو في القسم الثاني يصل الى شكل من الاكتشاف الخاطف الجزئي لنفسه عبر المآسي في مدينته ـ وطنه :

اعرف نفسي هنالك في طفلة قتيله

في السعال المدور والرئة المستطيلة

بل انه ليصل في القسم الثالث الى ما يشبه الاندماج بحركة الجماهير الفقيرة :

ورايت الحشود الفقيره

جدلت كالضفيرة

وقراتا ، كتبنا معا ، وعرفنا

اننا المالكون اليتامى

. . . . .

وبراكيننا السجينه

نهرا يغسل المدينة

غير أنه ما يلبث أن يحبط هذا كله ، فالمسألة كلها لا تعدو لديه كونها قضية شعر ، ومن غير هذا العالم !!!

الزمن استيقظ والنهار

يصرخ بالاغصان والجذور

يصرخ : جاء الشعر

جاءت سماوات ترابية

من غير هذا الدهر

خضراء إنسية :

الافق زنار من البخور

والارض جنية

اما فصل الاشجار أو مرثيات الصقر وشواهد قبره فهي استطراد لهذه الخاتمة المثالية لاولئك الفقراء الجائعين ، يخرج منه في نهاية الامر بحلم سريالي عن المسيح الذي يخلص دمشق :

ويقتل الشيطان

في الجانب الايمن من دمشق

إنه حلم « باطني » بعودة المهدي المنتظر في شخصه هو ــ الشاعر ــ الصقر ــ مهيار . وطبعا ، قبل كل « ظهور » علامة :

انهض . اناديك ، عرفت الصوت ؟

انا اخوك الخضر

اسرج مهر الموت

اخلع باب الدهر

ولا يكون في الختام الا انتظار الفقراء للمعجزة ! للطفل الذي سيجيء !!

وقيل كانت زوجة فقيره

. . . . .

حبلى ، وبين الليل والنهار

في الصمت ،

في التمزق المضيء

تنتظر الطفل الذي يجيء .

إنها الرؤية القاصرة التي لا ترى في حياة الفقراء ، ومنطقها العام غير الارجاء ، والكسل المتصوف ، والانتظار !

اما حين نصل الى قصيدة « تحولات العاشق » وقصيدة « اقاليم الليل والنهار » فنحن واصلون اذ ذاك الى انحلال الشعر وفساده . اننا فيهما نصل الى هذا الشكل الذي اصطلح على تسميته بقصيدة النثر ــ وهي نمط مارس كتابته قبل هذا الديوان ، وظهر في اغاني مهيار وسيظهر في ديوان كامل « وقت بين الرماد والورد » ــ وقبل ان نخوض

(١) زمن الشعر ــ ص ١٨ .

فيهما بتفصيل ، لا بد من العودة الى رأي كان أدونيس قد طرحه في مقاله : « محاولة في تعريف الشعر الحديث » – ١٩٥٩ – ومحاولة استقراء هذا الرأي وفيه يورد الفروق بين الشعر والنثر حسب وجهة نظره(١) ويحددها بـ :

أولا : النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر .

ثانيا : النثر يطمح لأن ينقل فكرة محدودة ولذلك يطمح الى أن يكون واضحا أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعورا ، أو تجربة ، أو رؤيا ، ولذلك فان أسلوبه غامض بطبيعته .

ثالثا : النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة ومحدودة بينما غاية الشعر هي نفسه . فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه ما الفرق أخيرا بين النثر والشعر هو فرق في الطبيعة !!!

ومن الواضح أن أدونيس الذي يعي جيدا ما يقول ، قد أسقط كل مقياس حقيقي يمكن أن يقاس به الشعر . وترك لكل « هذيان » أن يسمي نفسه شعرا . ولو محصنا هذا الكلام الذي أوردناه له ، لوجدناه لا يعني شيئا أكثر من : أن الكلام الغامض الذي ليس له فكرة هو الشعر . بحجة أنه ينقل شعورا أو رؤيا .....!!!

ولو محصنا ، أكثر ، هذا الكلام ، لرأينا أنه يعني في الحاصل الأخير إفساد الشعر واستسهال كتابته وازدراءه . ولعل فيما تطالعنا به صحفنا ومجلاتنا من « قصائد النثر !!! » التي ما تزال قرائح « المبتدئين » تفيض بها كل يوم ، وربما كل بضع دقائق ، لدليل على الحالة المزرية التي أوصلت الشعر اليها دعوة أدونيس الى قصيدة النثر .

سيقال : إن هذا مصادرة على الحداثة !! وسلفية جديدة ... الى آخره !! ولكن المسألة ليست هكذا . المسألة هي خلافنا على ما تعنيه كلمة شعر .

فما رأيناه من كلام لأدونيس بشأن الشعر(٢) إنما يخدم في النهاية رؤيته المثالية للكون ، وانفصاله النهائي عن الواقع في حيويته المتجددة وحركته الدائمة .. هو بالنهاية لعب ألفاظ لا غير ، يهدف الى خلق بديل وهمي للحياة ومهرب منها .

أما نحن فنرى أن فهمنا للشعر يجب أن يخدم رؤيتنا المادية الجدلية للكون ، بحيث يرتبط الشعر بحركة الواقع ، ويساهم في تغييرها ، ولا يتعالى عليها ولا ينفصل عنها ،

(١) زمن الشعر ص ١٨ .

(٢) هناك فصل مستقل لمناقشة آرائه النظرية في : زمن الشعر .

بعبارة اخرى : الشعر عند ادونيس ـ كما يفهمه هو ـ هو الاساس . اما نحن فالحياة عندنا هي الاساس . والشعر تابع لها .. عنصر من عناصر التعبير عنها والفعل فيها . فالشعر هو تعبير خاص يتكامل فيه عالم القصيدة الواحدة تكاملا ينطلق من رؤية موضوعية للكون والحياة ، ويهدف الى نقل تجربة ما ، نفسية او واقعية ، تترك اثرا في الواقع وتفعل فيه .

وعندما نقول عن الشعر : إنه تعبير خاص ، فان هذه الخصوصية تعني جملة من القيود والضوابط الفنية الاساسية ، منها ما يتعلق بالصيغ والتراكيب ، ومنها ما يتعلق بالصور ، ومنها ما يتعلق بالموسيقا ، وكل هذه تتضافر جميعا لتساهم في تواتر النمو الداخلي في القصيدة حتى تستكمل غايتها .

وإذا كان نقدنا حتى الآن قد انصب على الصيغ التعبيرية والتصويرية في قصائد ادونيس التي استعرضناها ، وعبر علاقتها بالمضمون اساسا ، فان نقدنا للقصيدتين الجديدتين سيتناول الموسيقا أيضا .

ونستطيع ان نلخص نقدنا السابق كله ، في ان الصيغ التعبيرية والتصويرية في قصائد ادونيس ، لا تخدم تكامل القصيدة ، غير الموجود أصلا ، وانما تخدم ذاتها محاولة بمفردها ان تدهش وان تستثير .

اما وقد وصلنا الى قصيدة النثر التي يخلص فيها شعره من الموسيقى ايضا ، فنحن بذلك نصل الى قتل الشعر في اكثر جوانبه اهمية واصالة .

وانصار قصيدة النثر يثيرون مسالة ما يدعونه بالموسيقا الداخلية كبديل للموسيقا الخارجية . غير أن الموسيقا الداخلية في انسجامها الاصيل تصل الى شكل ما من الموسيقا الخارجية وهي بذلك تتيح للشاعر حرية واسعة في بنائها .

إن الموسيقا الداخلية هي بدورها نظام قابل للقياس . وليست شيئا مطلقا . ولعل نظام النبر ، الذي اقترحه الدكتور النويهي في « قضية الشعر الجديد » يحقق ما نسميه بالموسيقا الداخلية . ولكن حتى الآن لم يوجد الشاعر الذي امكنه ان يضع نظام النبر موضع التطبيق . والمسالة بجملتها عائدة الى الذوق الفني للجماعة العربية ، الذي هو بدوره نتيجة لتطور حضاري خاص . ولست اعني أن تتجمد الاشكال الموسيقية في الشعر الحديث عند الحد الذي وصلت اليه . لا ، فالحياة متفتحة وابدية ، وتطورها

يقدم ما لا يحصى مما هو جديد . وحين يحصل هذا الجديد ، فلن يكون ابتكاره رهناً بالرغبة الذاتية للشاعر الفرد ، وفورا ، ولكن « الحاجة » هي التي ستولده خلال إرهاصات طويلة .

إن ما يمكن أن نقوله اخيرا ، عن الموسيقا الداخلية ـ في حدود المعنى الذي يتداول به هذا المصطلح اليوم ـ انها ستار لاستسهال الشعر وإفساده . وهي حصيلة التجريبية المنحرفة ، الناجمة عن ارضية مثالية بل مغرقة في مثاليتها .

ويجب أن نعيد التأكيد على نقطة بالغة الحساسية ، وهي ان الموسيقا يجب ان تتناول في علاقتها بكامل البنيان الشعري لا مفرده ، وكذلك بقية العناصر التعبيرية !
إن خسران الموسيقا في قصيدة النثر ، هو اساسا خسران لخصوصية القصيدة ، لهويتها. فقصائد النثر تتشابه جميعا في انها بلا إيقاع ، ولكن الايقاع ليس لعبة يتسلى بها الشاعر عندما يكتب . إنه انعكاس للايقاع النفسي الذي يعتمل في داخله تحت تاثير جملة الظروف الخارجية والداخلية التي تدفعه وتحرضه على الخلق الفني ، إن الايقاع بعبارة اخرى هو الذات الحقيقية للقصيدة ، الذات التي تتشكل فيها وعبرها بقية الخصائص . واعدام هذه « الذات » هو اخراج لها من الارتباط الموضوعي بسيكولوجية الشاعر في لحظات تكونها الفني ، هو اطلاقها الى فوضى الاشكال ، وهو يقابل اطلاق الشاعر لذاته من ارضيتها الموضوعية ، وارتباطها الواقعي العيني الى هيولى المفاهيم المجردة .



إن قصائد النثر جميعا تتشابه كما تتشابه آلاف النسخ من تمثال واحد ، تصنعها آلة . فكما انه ليس لاحدى هذه النسخ قيمة فنية متفردة ، فكذلك هي قصائد النثر .

إننا إذا اخذنا مجموعة اصوات طبيعية متباينة ، ورتبناها كيفما اتفق ، لا تتكون لدينا مقطوعة موسيقية ، ولكن الفنان حين يتدخل ، بمقدرته الابداعية فيرتبها وفق تواتر معين ، يستطيع أن يطربنا او يحزننا ، ان يخيفنا او يبهرنا ، يستطيع باختصار ان يؤثر فينا وفقا لما يصبه من انفعالات احس بها في لحظات الخلق الفني . وما يقال عن الاصوات يقال عن الكلمات .

وفي قصيدة ادونيس النثرية : تحولات العاشق ، نجد انفسنا امام إحدى اجمل اشكال التعبير عن تجربة العلاقة الجنسية في مستوياتها : الروحية ، والجسدية والوجودية ، إن لم يكن في الشعر العربي الحديث كله ، ففي شعر ادونيس على الاقل ، ولكننا نحس

ان تأثيرها ناقص ، وانها مثقلة بفوضى الشاعر غير المنظمة ، غير المتوالية التوتر . وهذه الحقيقة لا يمكن ان تدرس في سياق استشهادات او تحليلات ، وإنما يمكن ان تلمس بقراءة القصيدة بعقل نقدي ، يُخضع له ساعة القراءة ، حس الاعجاب بجمال الصياغة اللغوية ، وذكاء تناول اللقطة .

إن قصيدة : تحولات العاشق ، في الواقع ، نمط فريد للإبداع الفوضوي العظيم الضائع من ملكوته الشعري .

وفي هذه القصيدة يتكاثف الوجد الصوفي ، وحلول الحبيب في محبوبه ، وتحولات العناصر في النار الشفافة للصياغة التعبيرية الموحية ... كي تصنع جميعا كل هـذه العظمة الناقصة !!

ولعل هذا يدلنا بوضوح ، على ما للتجربة الواقعية من أثر على مجمل العناصر الفنية للقصيدة . واذا قارنا مع ما سبق وعالجناه لادونيس من شعر ، تبينا بجلاء ، ان التجربة المقتنصة من عالم الفكر ومماحكاته تبقى اسيرة غربتها ، مهما حاولنا لها من زخرفة وتصنع وادعاء .

ويمكن ان ناخذ شاهدا على ذلك ايضا ، القصيدة الاخيرة من الديوان قصيدة : اقاليم الليل والنهار . فهي نموذج على انحلال القصيدة عند ادونيس الى مجموعة لوحات تعبيرية ، صوفية ـ سريالية ، قد تبهر العقل وتدهشه ولكنها لا تستطيع ان تنفذ الى العواطف ولا ان تستثيرها . وهي جديرة بان توضع مع اغاني مهيار الدمشقي وليس في هذا الديوان .

## د ـ المسرح والمرايا ـ أزمة الشكل .

في الدواوين الاربعة السابقة كان الشكل الغالب على القصيدة ان تكون مجموعة اناشيد او مقطوعات معنونة ، تتوالى دون ان يكون ثمة رباط وثيق ـ على الاغلب ـ فيما بينها . ولعل ذلك هو ما اشار اليه أدونيس في «زمن الشعر» ـ خطا ـ باسم : البناء اللحمي(١)، وقد كان ادونيس حتى الآن يتوخى إدهاش الصورة والعبارة واللقطة .. اكثر مما يتوخى

(١) زمن الشعر ، ص ٢٢٣ .

اقامة البنيان الملحمي ـ الدرامي المتكامل . وقد دفعه نزوعه التجريبي غير المتوازن الـى استخدام أشكال أخرى على قلة ، فهو قد مزج الشعر بالنثر ، وكتب القصيدة النثريـة، والقصيدة المسرحة ، وان كان يرجع دائما الى شكله المفضل : مجموعة الاناشيد على انه في « المسرح والمرايا » مال الى تغليب القصيدة المسرحة واستخدام هذا الشكل في قصائد جنازة امرأة ـ حزمة القصب ـ تيمور ومهيار ـ الرأس والنهر .

وأول مايمكن ملاحظته على هذه القصائد أنه ليس في المضمون مايستلزم هذا الشكل ، او بعبارة أخرى ، ليس الشكل وليد حاجة فنية أوجبتها طبيعة الموضوع المعالج .. وبالتالي فان العلاقة التكاملية بين الشكل والمضمون مفتقدة . وفي هذا الشكل اساءة للمسرح وإساءة للشعر أيضا .

ففي الهيكل المسرح لهذه القصائد ، يستخدم الشاعر شخصيات رجال ونساء ، شباب وشيوخ ، وجوه واقنعة ، جوقة واصوات . ولكنه يغفل العنصر الاساسي في المسرح : الخيط الدرامي الذي يشد كل هذه الشخوص بعضها الى بعض .

ومن الواضح أن أدونيس لايريد كتابة مسرح شعري وانما يريد تجريب شكل جديد . ولكـن معالم هذه الشخوص المستخدم متداخلة وغير واضحة ، ويمكننا استبدال دور شخصية بدور أخرى دون أن يحصل اختلاف . انها جميعا تنطق بصوت الشاعر ، وهي ـ ربمـا لهذا السبب ـ تلقي بيانات شعرية ولاتقول شعرا . وأحيانا يريد الكاتب أن يمنحها عمقا ما بترميزها . فهو مثلا يجعل النساء في : « جنازة امرأة » : سوداء وسمراء وصفراء .. ولكننا حين نتقدم في النص نكتشف أن هذا لايساوي شيئا في الحقيقة .

ولان أدونيس لايريد أن يكتب مسرحا شعريا ، ولانه مهتم بالغوص في خياله أكثر مما هو مهتم بالواقع ، واستبطانه وكشفه ، فان الحركة في القصائد المسرحة ، غير قابلة للتنفيذ، وسريالية أحيانا كما في هذه الاشارة في قصيدة « الرأس والنهر » :

( موسيقى سريعة هادرة . ينهض الجميع خائفين لان السيل فاجأهم يحاولون أن ينجوا ، ولكنهم يعجزون ، ويجرفهم فيما تغيبهم أمواجه ، يبدو الرأس جاريا على صفحة النهر كأنه جزء من الماء ) .

ولعلنا لاندرك عدم قابلية الحركة في النص ، للتنفيذ ، من اشارة واحدة تدل على حركة جزئية ، وانما العبرة بمجموع هذه الحركات الجزئية التي تكون الحركة الشاملة في القصيدة .

ويرجع ذلك الى عدم الانسجام والتكامل بين الحركات الجزئية . نظرا لعدم وجود الخيط الدرامي ولعدم وجود الفكرة العامة الموحدة .

طبعاً سيقال إنّ قصيدة « كجنازة امرأة » انما ترمي بالنهاية الى تصوير « مأساة الحب » في عصرنا هذا ، أو مأساة المرأة عبر الحب . وهذه فكرة درامية . ولكن المشكلة هي إن الدراما انما تتكامل عبر سلسلة احداث ولاتقرر تقريرا . ومن هنا امكننا ان نقول : ان ادونيس لم يكن لديه مبرر غير التجريب حين كتب القصيدة المسرحة ، وهو بذلك قد جرد عناصر الشكل المسرحي من علاقاتها فصارت زخرفا خارجيا ، وعبئا على الشعر بدل ان تغنيه ، بل وأكثر من ذلك جعلت الشعر يتمزق عبر النقلات غير المتوازنة وغير المنسجمة بين منطوق شخصية واخرى ، وبين الحركة الجزئية والاخرى ، فخسر كثيرا من تأثيره ولم يكسب شيئا من الزخرفة المسرحية .

ان هذا الوضع يشي لنا بفشل التجريبية الاطلاقية ، التي تعتبر أن : طريقة القول أكثر أهمية مما يقال (١) ، ويضع جملة اتباع هذا النمط من التجريبية ، امام ازمتهم الحقيقية ، ويكشف بجلاء ، أن العلاقة بين طريقة القول ومايقال ، ليست علاقة مفاضلة يتبعها فرق في الدرجة ، بل المسالة مسالة وحدة عضوية ، ترتبط فيها جميع العناصر الفنية والفكرية ارتباطا حيويا بعضها ببعض وعلى هذا الاساس فان مايقال هو الذي يفرض طريقة القول ، ويتبادل التاثير معها ... معبرا بالنهاية عن موقف القائل واتجاهه الفكري ، وهذا الاستنتاج يحدد بوضوح كبير علاقة موقف ادونيس من المجتمع والحياة والواقع ، بالشكل الفني الملزوم عنده ، وبالنزوع الفردي الذي بني عليه اتجاهه الفكري ، واخيرا بالابهام الذي يشيع في قصائده ويقف حائلا بينها وبين القارىء .

ولست احجني في حاجة الى اعادة التاكيد على هذه الخصائص لفكر ادونيس وفنه ،

---

(١) زمن الشعر ص ١٧ — قارن بين هذا القول وقوله على الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون في نفس الصفحة ولاحظ التناقض !!

وشيوعها في « المسرح والمرايا » وسيطرتها على مجمل قصائده ، فادونيس في « المسرح والمرايا » هو نفسه في الدواوين السابقة . وكل ما في الامر انه يغير احيانا « تسريحته » من جانب الى جانب لا اكثر !!!

وكنت اظن انني استطيع استثناء قصيدة « الراس والنهر » المكتوبة بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ ، ولكنني بعد اعادة قراءتها اكتشفت انها لم تكن اكثر من محاولة ، مفككة ومبعثرة اصلا ، للتعبير عن احساس فردي ماسوي بتلك الكارثة ، عبر مفاهيم مميعة وضبابية للشعب والوطن والشهداء ... وبواسطة ترميزهش في حلم سريالي مبهم .وتكاد خاتمتها تتنافر كليا مع السيل الذي سبقها من التعابير واللقطات الافعوانية ، المتملصة دائما من امكانية ان تفهم ، والتي يظن انها تقول كل شيء قبل ان يكتشف القارىء بالنهاية انه ينطبق عليه المثل العامي : « ياكل طنا من الخرنوب ليظفر بغرام من الدبس !! »

لقد أكد ادونيس في « زمن الشعر » على الوحدة العضوية للقصيدة في أكثر من مكان ولكنه حين كتب الشعر كان همه هو الشكل وطريقة التعبير وتحقيق أكبر قدر من ادهاش القارىء بلغته الافعوانية السيالة !! وكانت قصائده مثلا ممتازا على تحطيم الوحدة العضوية للقصيدة ، في الشعر العربي الحديث !!

وبديوان « المسرح والمرايا » يختتم أدونيس شعره الذي كان قابلا بصورة ما ، للفهم وبالتالي قابلا لان ينقد ، ويحكى عنه ، ليقدم بعده كتاب : « وقت بين الرماد والورد » وهو كلام مغلق مصمت ، يقف النقد دونه آسفا عاجزا عن الدخول اليه . ولعله هو السحر أوالنبوة اللذين تحدث عنهما كثيرا في زمن الشعر ، واصفا بهما مايعتبره الشعر الحقيقي . ولعله غير ذلك . والله أعلم .

## هـ ــ تعقيبان .

اذا كنا قد رأينا أن لغة الشعر في نتاج ادونيس تكاد تكون بلا قيمة لها في ذاتها غالبا ، فان هذا لايمنعنا من انصافها ، بتوضيح أثرها في تجديد اللغة الشعرية بشكل عام في الوطن العربي .

ان جراة ادونيس على اللغة ، قد امتدت لتصبح تيارا واسعا يدخل اثره في تكوين لغة كل شاعر أتى بعده بصورة ما ، وبدرجة ما ، لقد اقتبس أدونيس طرائق كبار الشعراء

الغربيين ، خاصة السرياليين ، في مداهمة اللغة ومحاولة ادراجها في سياقات تعبيرية جديدة ، ثائرة على ما كان مألوفا من انماط الاستعمالات اللغوية ، التي استقرت بمداليل ألفاظها المقننة ، ومحدودية صورها المكرورة ، بحيث اشاعت في ذهن القارىء هذا الاطمئنان البليد ، الى لغة تجف منها حيويتها كلما تقدمت الحياة وتغيرت ظروفها ، وتبدلت المداليل في اللغة اليومية الدارجة التي أصبحت تميل الى التناقض ، بحيويتها ، مع سكونية لغة الشعر القديمة ، المأمونة ، الثابتة .

لغة أدونيس ، في الواقع ، صدامية واستفزازية . لغة متمردة اذا صح التعبير ، ولكنها، للأسف ، لا تملك ذاتها ضمن سياقاتها التعبيرية . انها تعاني من انفلاشات متعاقبة بصورة مذهلة ، تجعل امكانية حياتها ـ التي لايمكن أن تتحقق الا بالتواصل ـ امكانية منعدمة تقريبا .

ولكن تمردها ، في الحقيقة ، لم يذهب هدرا . ان جرأة ألفاظها على اقامة تشابكات وتداخلات جديدة قد فتحت امام اجيال الشعراء التالية بابا كان موصدا تقريبا . وعند هذه النقطة يجب ان نفصل قليلا .

ان أدونيس ، بسبب من غموض رؤيته الايديولوجية ، بسبب من فردانيته في التعامل مع العالم ، قد عجز أسلوبه عن ان يكون مترابطا في البنيان الكلي للقصيدة . وبالتالي فان الالفاظ والتراكيب في القصيدة الادونيسية قد عجزت عن تحقيق ايقاعها الموحد ،وترابطها الضمني المتنامي ... عجزت عن اقامة « نظام علاقات » جديد لها ، وهو البديل الموضوعي « لنظام العلاقات » في انماط الاستعمال اللغوي السابقة ، ولهذا قلت قبلا : ان الفاظ اللغة الادونيسية اقامت تشابكات وتداخلات ، ولم أقل : علاقات !!

ولعل في عجز لغة الشعر عند ادونيس عن تحقيق ايقاعها الموحد وترابطها الضمني ، الدافع للتنظير الذي يقول به ادونيس ، حول التثوير المستمر للغة ، عن طريق الهدم الدائم لبنياناتها ، الداخلة باستمرار في « الماضي » ! لعله بتعبير آخر الدافع الحقيقي لهذه التجريبية الانقلابية ذات السمة المرضية في مجمل نتاج أدونيس .. ولعله ايضا الوجه الاخر لصورة العالم المهزوزة المتارجحة القائمة ، في وجدان البرجوازي الصغير ، عموما .

وهكذا فنحن في دراستنا هذه لاشعار أدونيس انما حكمنا على منطقها العام في مجالي

الاستعمال اللغوي ، والفكري الذي يقود الى موقف ، ويتحدد برؤية ، ذات هويةخصوصية فادّتاها !! ولكن هذا ليس كل شيء في لغة الشعر عند أدونيس . فادونيس في الحقيقة ، « صانع عبارة » لا يكاد يبارى بقدرته على خلق عدد من الاصداء الفسيحة غير المحدودة ، لمدلول منظومة الالفاظ التي يستخدمها فيها .... انه « ساحر تركيب » اذا صح التعبير . وهذه الميزة ذات أثرين مختلفين بالنسبة لادونيس .. ذات وجهين متنافضين .

انها ميزة قوة ، في كشفها عن الطاقة اللانهائية التي تمتلكها اللغة ، ثم في تأثر أجيـال الشعراء التالية ، بهذا « السحر التركيبي » ومحاولة استثماره والاستفادة منه .

وهي ميزة ضعف لان ادونيس يعجز ـ بحكم فردانية رؤيته للكون والعالم عن التحكم في تلك الطاقة التي يكتشفها ، فلا يملك الا أن يتركها مبعثرة ضائعة ، ومتلاشية فيتموجاتها القصيرة المتوالية . ان الناظم الداخلي لهذه الطاقة لاينسجم في ضعفه الموضوعي مع القوة الهائلة التي يجد نفسه أمامها ، بتحريض من ذاته . وهنا المقتل الحقيقي لمجمل أشعار ادونيس . ولكن هنا أيضا الاثر الحقيقي للشاعر على حركة الشعر العربي .

ان الاجيال التالية التي تكتشف في أشعاره طاقة اللغـة الضائعـة تعمد الـى امتلاكهـا واستثمارها ، وفق منطوق رؤية جديدة للعالم تتكرس باستمرار ، بفعل الظروف الموضوعية وحركة المجتمع المتنامية المتصاعدة ، انها تنظم تلك الطاقة وتوجههـا لما فيه مصلحتهـا الانسانية والجمالية ، على ضوء مقاييس منسجمة مع المرحلة الراهنة ، باعتبارها «وحدة» تحتاج الى ضوابطها ، التي ليست نهائية ومطلقة ، ولكنها ليست قابلة للتغير بهذهالصورة التي يتخيلها ادونيس في « ثورته الدائمة » في كتابه « زمن الشعر » .

ولعل شبيه ذلك هو ماعناه اليوت بقوله :

« هناك أزمنة لاكتشاف أرض جديدة ، وهناك أزمنة لاستثمار الارض التي اكتشفناها » . اننا لا نؤيد أدونيس ، لا في شعره ولا في فكره ، ولكننا لا نملك الا أن ننسجم معه في جرأته على اللغة ، ولكن ... بطرائقنا الخاصة ، ووفق رؤيتنا للعالم ، ومفاهيمنا الجماليـة أيضا .

وربما سيؤخذ علينا في هذه الدراسة لاشعار أدونيس ، أننا حملنا الشاعر ماينطق بـه ابطال قصائده : مهيار .. والصقر .. وتيمور .. وغيرهم . وكنت اميل أولا الى الا افعل ذلك . ولكن سببين اساسيين ارغماني عليه :

اولا : اننا يجب ان نحكم على الشخصية ، عبر علاقتها بالمدلول العام للنص . لنحكم فيما بعد بهذا المدلول على الشاعر في علاقته بالشخصية ، فشعر الشاعر لاينفصل عنه ، في زمن كتابة القصيدة على الاقل . انه « ذاته » على ضوء علاقتها بالموضوع في لحظة محددة، وادونيس هو القائل : من لا ذات له لا موضوع له ! ولذلك فالقصيدة ، ضمن بنيانها العام ، ومدلولها هي صورة وجدان الشاعر .

وشخصيات قصائد ادونيس ليست متطورة ، وليست متناقضة مع العامة للقصائد .فهي بالتالي ادوات يسقط الشاعر عليها فكره وآراءه وعواطفه ورؤيته ... أو رؤياه ـ هذه الكلمة المحببة كثيرا الى ادونيس !!! ـ

ثانيا : ان شخصيات ادونيس نسخ مكررة ، احداها عن الاخرى . فليس لاي منها أي خصوصية ، وهي بمقدار ماتعكس ـ في هذا ـ علاقتها بشخصية الشاعر ، تعكس أيضا ثبات فكره ، ونزوعه ، ومنهج تعامله مع الاشياء والناس والعالم .

# منطلقات في قراءة صدقي اسماعيل

عبد النبي اصطيف



## قبل البدء :

تنبغي الاشارة بادىء ذي بدء الى ان دراسة تزعم لنفسها حدا ادنى من الموضوعية لصدقي اسماعيل يجب ان تأخذ بعين الاعتبار جملة من الحقائق قبل مباشرة الحديث عن نتاجه .

واول هذه الحقائق هي ان ما ظهر من نتاج صدقي اسماعيل في الطبعة الاخيرة لا يعدو المجلد الواحد ، ومعنى هذا انه لا يشكل الا جزءا يسيرا من انتاجه الذي يضم ، الى جانب المقالة السياسية ، الدراسة الادبية ( رامبو ) والنقد ( مقالاته في الموقف الادبي وسواها ) والمسرحية ( ايام سلمون ) والقصة القصيرة ( مجموعة الله والفقر ) والرواية ( العصاة ) والشعر ( في مجلة الكلب ) والخاطرة ( اذاعة دمشق اواخر الستينات واوائل السبعينات ) والحديث الاذاعي والتلفزيوني . والواقع ان كل جانب من هذه الجوانب في نتاج صدقي يتطلب بحثا منفصلا ، وبالتالي فهو يقتضي نوعا من التخصص تبعا لطبيعة المادة المدروسة ، فناقد الشعر غير ناقد الرواية أو القصة القصيرة او المسرحية ، ودارس الفكر السياسي

غير الناقد ، وهذان غير المؤرخ . وقد يتراءى للبعض ان حديثا كهذا يحمل مؤشرين سلبيين :

آ ـ الهروب من مواجهة نتاج صدقي مواجهة تتسم بالندّية وتستند الى اساس متين من الثقة بالنفس في التعامل .

ب ـ افتراض وجود نوع من الانفصال والحدود بين انواع هذا النتاج وبالتالي اهمال ما يمكن انتتيحه وحدة فكر الرجل ووحدة صدوره ووحدة توجهه .

الا ان الامر اكثر خطورة ، فصدقي اسماعيل قمة شامخة من قمم حياتنا الثقافية المعاصرة لافي القطر العربي السوري فحسب ، بل في الوطن العربي ايضا،ومن الانصاف انيواجه نتاجه ويدرس دراسة موضوعية ومتخصصة ودقيقة من أجل بيان مدى اسهامه في هذه الحياة ، وبغاية الكشف عن الوجوه الايجابية الكثيرة التي يمكن الافادة منها وتطويرها من أجل دفع الحركة الثقافية العربية في مسارها الصحيح .



اما الحقيقة الثانية فهي ان صدقي اسماعيل واحد مـن اكبر مثقفينا المعاصرين ، وكذلك فان مصادر ثقافته هي من الغنى والتنوع بمكان يجعل من العبث محاولة رصدها ، وبالتالي فان دارس صدقي يشعر وكأنه يغامر بمواجهة غير متكافئة ما دام يشعر بقرارة نفسه بأنه لم يحط بمصادر ثقافته بله قراءتها وتمثلها . ولا بد من الاشارة هنا الى ان صعوبة تتبع هذه المصادر لا تنبع من غناها وتنوعها فقط ، بل انها تكمن في كون صدقي قد تمثلها تمثلا عميقا ، وربما كانت شهادة دارس من أكثر دارسي صدقي جدية مفيدة في هذا الموضع ، يقول د. حسام الخطيب في معرض تعليقه على رواية العصاة :

انها « يمكن ان تعتبر تتويجا للمؤثرات الاجنبية ومثالا للمرحلة المتقدمة التي بلغتها القصة العربية في سورية من حيث قدرتها على الاستفادة المباشرة من مختلف المؤثرات الفكرية والفنية واستخدامها في سبيل معالجة

القضايا العربية المحلية ، بحيث اصبحت هذه المؤثرات وسائل فعالة بيد الكاتب ، وجزءا طبيعيا من عدته الفكرية والفنية ، وعلامة واضحة على عمق انتمائه للعالم المعاصر ومقدرته على استيعاب عناصر الثقافة الحديثة »(١) .

واذا ما أراد المرء أن يكتفي بتتبع ما ورد في المجلد الاول من اشارات ثقافية فانه سيفاجأ بكثرتها وغناها وتنوعها ، فعلى سبيل المثال يمكن للمرء أن يقع في مقالة صدقي عن « قومية الارسوزي وتأثير الثقافات الغربية على اقتباسات واستفادات ومناقشات للمفكرين التالية اسماؤهم : شبنغلر ، كزرلنغ ، تشمبرلين ، نيتشه ، برغسون ، ديكارت ، كانط ، فيخته وغيرهم . وليست الغاية هنا تتبع هذه الاشارات الثقافية فهي فيما أعتقد بحاجة الى دراسة مستقلة ، وانما اريد فقط ان أشير الى دلالتها الواضحة على تشعب ثقافة صدقي وغناها وتنوع مصادرها ، الامر الذي يجعل من غير الممكن محاولة الاحاطة بها في دراسة تمهيدية كهذه .

اما الحقيقة الثالثة فهي أن صدقي اسماعيل يمثل فئة نادرة من المثقفين فئة تنعدم عندها الفواصل بين الثقافة والادب والسياسة وما الى ذلك من جهة وبين الحياة من جهة أخرى ، وبالتالي فان نتاج هذه الفئة يصبح صورة لهذه الحياة بكل غناها وتنوعها وعمقها ورحابتها ، فرواية العصاة التي تمت الاشارة اليه فيما تقدم من سطور تأخذ على عاتقها « تتبع التطورات الفكرية والثقافية في سورية خلال النصف الاول من القرن العشرين ، وتلقي أضواء متفاوتة الغنى على المؤثرات الثقافية الاجنبية ، وقد تناقش بعضها مناقشة نوعية من موقع فكري متفتح ومتطور »(٢) . بل اكثر من هذا فان الصورة الثقافية التي يرسمها لاشخاص روايته وحديثه عن تطورهم الثقافي يعتبران وثيقة فكرية هامة في دراسة التاريخ الثقافي للقطر العربي السوري في الخمسينات ، ويمكن لقارىء روايته ومن خلال تتبعه للاشارات الثقافية الموجودة فيها ان يستنتج ان النخبة السورية كانت على اتصال مباشر بالتيارات الثقافية الحديثة في أوربا ؛ واذا ما رغب المرء هنا في الاشارة المحددة فانه يمكن أن يذكر على سبيل

المثال الفصل الرابع والثلاثين(٤) من الرواية حيث يقدم صدقي صورة واضحة للمداولات الثقافية بين الشبان السوريين المتعلمين في مطلع الاربعينات ، ولهذا الفصل قيمة فكرية لا تخفى(٥) ، بل انه يمكن ان يكون شبه وثيقة لها شأن هام في التاريخ الثقافي للقطر . واذا كانت قطعة ادبية من فن موضوعي كالرواية يمكن ان تكون على هذه الدرجة من الاهمية في رسم صورة للحياة الثقافية التي عاشها جيل صدقي فما الذي يمكن ان تكون عليه الكتابات غير الادبية من أهمية في القاء المزيد من الاضواء على هذه الحياة ؟ انها من غير شك ذات اهمية اكبر في توضيح معالم صورة هذه الحياة ، وسبب ذلك كما قلت انها صدرت عن فئة امتحى الازدواج في حياتها بين ما تفكر به وبين ما تمارسه وكان نتاجها وحياتها اشبه ما يكونان بوجهين اثنين لعملة واحدة هي حقيقة وجودها نفسه . ومن هنا فان اي دراسة لانتاج هذه الفئة غير ممكنة الا من خلال الرصد الدقيق لحياتها الثقافية اليومية ، والتتبع المتأني لتطور هذه الحياة وتفاعلها مع الحياة اليومية للمجتمع الذي تنتمي اليه . وفي حالة مفكر واديب وناقد كصدقي اسماعيل امتد انتاجه على فترة تجاوز الثلاثة عقود واتصف بالاستمرارية والتجرد المتابعة ، وتفرق كتفرق اغلب نتاج ادبائنا فتوزعته الصحف والمجلات والارشيفات ، وضاع اكثره ؛ اقول : انه في حالة صدقي الذي لم يجمع حتى اليوم الا مجلد واحد من مؤلفاته يجد المرء نفسه في حيرة شديدة ازاء المادة التي يتعامل معها ، ويظل في حالة خشية دائمة من ان يظلم هذا الجزء من نتاج صدقي او ان يظلم صدقي نفسه . وكيف اذا اضفنا الى ذلك أن صدقي اسماعيل من اقل ادبائنا اهتماما بالحديث عن نفسه ، فهو لم يخلف اية سيرة ذاتية ، ولم يتحدث عن نفسه وكأنه لم تكن له قضية شخصية ، « لقد وهب ذاته ــ كما يقول كاتب مقدمة المجلد الاول من مؤلفاته ــ للعروبة والشعب الذي ينضوي تحت لوائه »(٦) . ان ذلك يعني تخلي المرء مكرها عن مادة يمكن ان تفيده كثيرا في دراسة ما بين يديه من كتابات .

اما الامر الاخير فهو أن القضايا التي نذر صدقي اسماعيل نفسه لها وتحدث عنها ودافع ومحور حولها حياته كلها هي قضايا دراسة نفسه

وهمومه ذاتها ومشاكله عينها ، وطبيعة هذا التوحد لا تكمن في اسقاط الناقد أو الدارس لنفسه على نتاج صدقي ، ولكنها تكمن في قدرة هذا النتاج على الامتداد والاستيعاب . ان هذا التوحد في الهموم والقضايا والمشاكل يحمل خطر صعوبة الانسلاخ عن الموضوع المدروس ، وبالتالي يجعل من الصعوبة بمكان التمسك بأطراف الموضوعية او الاحتفاظ بروح المنهج العلمي في الدراسة . ان الدارس لنتاج صدقي تتجاذبه محاولة احتفاظه بخارجيّة الناقد الموضوعي من جهة ، والمشاركة التي لا يجد لنفسه فكاكا منها من جهة ثانية ، ويتنازعه واجب الاخلاص لطبيعة المنهج العلمي من جانب ، والرغبة في تبني قضايا صدقي ومتابعة طريقه في الدفاع عنها من جانب ثان .

تراني اسرفت في الحذر قبل بدء قراءتي للمجلد الاول من مؤلفات صدقي ؟ ربما . ولكن الحديث عن هذه المزالق التي يمكن ان يتعرض لها دارس صدقي كان امرا لابد منه ، لانها ستلقي بظلها ولو ضمنيا على اية قراءة مهما كان شكلها .

ولكن كيف الطريق للخروج من هذه الصعوبات ؟ يبدو لي ان الامر ممكن اذا ما تم اخذ الامور التالية بعين الاعتبار :

آ ) ان وحدة الصدور ووحدة التوجه التي يلمسها قارىء صدقي اسماعيل في نتاجه ، يمكن ان تسمح للدارس بأن يعتمد على هذه الوحدة في دراسة اي جزء مهما كان يسيرا من نتاجه على انه جزء ممثل لهذه الوحدة، وبالتالي فانها تضيء امامه ضوءا اخضر ما دام مخلصا لطبيعة هذه الوحدة ـ نتاج صدقي .

ب ) ان ترتيب المواد الذي يضمها المجلد الاول ـ ولست ادري ان كان ذلك مجرد صدفة ـ جاء ليمثل جملة من جوانب نتاجه من جهة ، وكذلك فانه امتد منذ بواكير انتاجه وحتى اواخر خواطره الاذاعية التي كان المستمع العربي يستيقظ عليها كل صباح من جهة اخرى . فالمجلد اولا يضم جملة من مقالاته التي كان قد نشرها في صحيفتي البعث والجماهير

خلال الخمسينات ، اضافة الى بضع مقالات اخرى نشرها في مجلات الجندي والشرطة والآداب ، واثنتين وستين خاطرة اذاعتها له اذاعة دمشق في عامي ٧٠ــ ٧١ ، وثلاثة كتب هي :

١ ) محمد علي القابسي(٧) .

٢ ) العرب وتجربة المأساة(٨) .

وكلاهما نشر في حياة المؤلف .

٣ ) تجربة المتنبي(٩) الذي نشر عن مخطوطة بيد المؤلف بعد وفاته . والمجلد ثانيا يحمل نوعا من الاستمرارية ــ ولو هشا ــ يمكن ان يعتمد مع الشيء من الحيطة .

جـ ) ان الالتزام بالكلمة المكتوبة وجعلها تتحدث عن نفسها ، وتتكلم بلسانها ، افضل طريق للخروج من ازمة التنازع بين توق المرء داخليا وخارجيا في الوقت نفسه .

ورغم كل ما قدمت فانني لا ازعم لهذه السطور الا مهمة التقديم لدراسة صدقي اسماعيل دراسة تصيب السطح مثلما تصيب الاعماق .



✶ ✶ ✶

صوى

## الفكر ممارسة

« الايمان هو فعل وكفاح ، يمارس بهما الانسان ما يؤمن به » .

الكلمة عند صدقي فعل وحياة ( ٢٧٨ )(١٠) ، والشعر فعل دائم وحركة حارة لاتعرف الركون . والفكرة التي لاتكون عنصرا اصيلا في حياة الانسان كضياء الشمس وانفاس الهواء ، انما هي دخيلة على طبيعة الانسان(٢٧٨) ان دارس صدقي لا يجد عنده افكارا مجردة ، فهو لا يؤمن بالفكر المجرد لان كل شيء لديه هو تجربة تعاش ، وسلوك يجسد الفكر ، وممارسة

تبلور النظرة . فالقومية العربية على سبيل المثال ليست مرحلة وليست ايديولوجيا ، وليست برنامج عمل لحزب او تنظيم سياسي او اجتماعي، بل يعاش ، واذ يعاش فانه ينم عن حقيقة(١٢) . والقومية كذلك تجربة بل يعاش ، واذ يعاش فانه ينم عن حقيقة (٢١) . والقومية كذلك تجربة مستمرة ودائمة ، لانها عنوان للوجود العربي ، انها حياة وفعل قبل ان تكون مواقف وكلمات (٦١) . والايمان هو فعل وكفاح يمارس بهماالانسان مايؤمن به (٤٧) ، والحرية كذلك ممارسة (٩٣) ومن حكمة العرب القدماء انهم كانوا احرارا ، كانوا يمارسون حريتهم دون ان يفكروا بها اويتحدثوا عنها كما يفعل الناس في هذا العصر (٣١٨) وكانوا يمارسونها في حرارة وقوة ايمانا منهم بنبل الطبيعة الانسانية (٣٢٣) . وهو لذلك يطلب من الجيل الجديد ان يمارس في جراة مايدعوا اليه من الاشياء الجديدة (٩١)، ويطالب افراد الطليعة الواعية ، ان يعيشوا مايؤمنون به ويدعون اليه ؛ او بعبارة اخرى ان تكون الافكار لديهم سلوكا ، والسلوك صورة عن الشخصية بكاملها ( ٧٥ ) . وهو يعتبر ان اي ازدواج او انفصال في شخصية المرء بين القول والفعل هو مصدر عجز ينبغي ان يدان ، ولذلك فهو يسخر من الفكر الذي لا يرتبط بالكفاح والذي يتجلى في حياة كثير من المثقفين العرب الذين يدينون الواقع ويثورون عليه لما يحملونه من افكار جديدة ، ولكنهم في الوقت نفسه لا يستطيعون ان يعيشوا الافكار ويكافحوا من اجلها . إن الثقافة عند صدقي لا تمثل الطليعة الا اذا كانت نضالا يمتلك حياة المثقف ويوجه خلقه ( ٧٥ ) . والتقدمية ، بما هي تجديد صادر عن الوعي والمعرفة . اداتها الثقافة ، فالثقافة « هي التي تهب الانسان هذه القدرة على توجيه حياته وفق ما يريد ، سيدا على مصيره ، لانها وحدها القادرة على توسيع آفاق حياته ، وعلى إلهامه المثل العليا التي يرتبط بها كل تقدم وتجديد ، وبمقدار ما تؤثر الثقافة في حياة الانسان وتتحول فيها الافكار الجديدة الى سلوك وعمل ، يكون الانسان تقدميا يقف أمام الظروف الراهنة ، موقف المتمرد المسيطر » ( ٨٢ ) . ولهذا فان أقسى صور الرجعية هي التي تتمثل في إقصاء الثقافة والفكر عن الحياة ، عندما تصبح الافكار كلمات جوفاء يعرفها الناس

دون أن يتفاعلوا معها ، ويجددوا بها نظرتهم الى الاشياء ، وأساليبهم في الحياة ، ويستمدوا منها النزوع الدائم الى الجدة والتقدم ( ٨٤ ) .
ونرى صدقي ايضـا يؤكد في حديثه عن الفكرة ان الفكرة لا تنتصر الا عندما تمارس ممارسة ثورية ، تلك الممارسة التي تمثلت في الانتصارات التي حققها الشعب العربي في كفاحـه في مصر وسوريا والجزائر على سبيل المثال ، هذه النجاحات التي كان مصدرها « تحقيق الانسجام بين المبادىء وأساليب الكفاح » ( ٨١ ) .

واخـيرا إن قوة الفكرة او المذهب او النظريـة تتحدد بمقدار ما تدفع المؤمنين بها الى العمل في سبيلها والى اعتبار هذا العمل متمما لوجودهم « فقد يبدو من السهل أن يقتنع الانسان بفكرة يتبناها ، ولكنه يبقى من ان اصعب الامور أن يؤمن بها إيمانا يدفع الى العمل . ولعل هذه الفكرة توضح لنا سبب فشل جميع الاحزاب والافكار التي نشأت في بلادنا منذ ربع قرن ، فلم يكن لاصحابهـا هـذا الايمان القوي الذي يمنعهم عن التراجع ، والذي يوقظ في نفوسهم حماسة البداية ، ولن يتولد هذا الايمان الا عن طريق الوعي القومي ، أي شعور العربي كل حين بأنه في وضع شاذ ، وان الانهيـار والفناء يهددانه كل حـين ، وان الاجراس ستضطر الى مطاردته ليحاول السير في الاتجاه الصحيح » ( ٧٠ ) .

**التراث ــ الينبوع :**

« إن حنين الامة العربية الى الماضي هو التفاتة الى الينبوع ، يتعلم منها العرب المعنى الحقيقي لانتفاضة شعب ، ان يكون الماضي نداء حارا الى التحرر والحياة القوية » .

( ص ٦٨ )

بهذه الكلمات انهى صدقي مقالة « الحنين الى الماضي » التي نشرها عام ١٩٥٨ ولما يمض على تحقيق الوحدة غير شهر واحد . إن للماضي المشرق عند صدقي وفي فكره مكانة كبيرة ، فاستعادته هي أحد ملامح القومية عنده ، وحضوره في نفس العربي هو حضور لحقيقة وجوده وانتمائه الى

الامة ، فالماضي بالنسبة له « من اغنى ينابيع الشعور بالكبرياء القومية ، فلكي يشعر الانسان بكرامة امته ، يجب ان **تكون هذه الامة حقيقة حية يؤمن بتراثها وعظمتها** ، ويشعر بأنه استمرار لهذه الحقيقة التي قدر لها ان تبقى وان تدفع الى العمل والابداع كل حين » ( ٥٢ ) ، والحنين اليه الذي نجده عند العرب ليس ناتجا عن روعة تراثهم العربي وحسب، ولكن عن تعلقهم بقوميتهم وإيمانهم بأن الماضي يحمل عناصر حية يمكن ان تعيش في الحاضر ، كل حين ، وتبعث فيه القوة والامل ايضا ( ٦٥ ). فالاسلام عندما جاء لم يثر بكل ما في الجاهلية ، بل كان ثورة على اخطائها ومتابعة لفضائلها وإحياء لعناصر القوة في ماضي الامة ، وعندما اقام العرب دولتهم في عصر بني امية اصبح الماضي ينبوعا خصبا لثقافة الشعب وحافزا لثقته بنفسه . ( ٦٦ ) لقد كان يخيل للعرب ان ماضيهم ينطوي على كل ما هو إنساني اصيل في طبيعتهم ، ويرون في مآثره انفسهم على حقيقتها ، ويعتبرون الحاضر المثقل بالالام والمفاسد صورة مشوهة عنهم وشيئا دخيلا على حياتهم ( ٦٦ ) . إن اكتشاف الماضي ، جوهره ، أمر اساسي ، ولا بد من اكتشاف اسباب الحياة الجديدة فيه ، واستمدادها منه . لا بد من اكتشاف الثقافة الاصيلة ، والقبض على الطاقات الكامنة فيها لان ذلك يعني **البعث القومي الحقيقي** ( ٦٧ ) . « إن البعث الذي تنطوي عليه يقظة القومية العربية في هذا العصر هو ايمان العرب الراسخ بأن ما تحمله الامة العربية في الماضي والحاضر من نظرة انسانية ، يمكن ان يرتاد في كل مرحلة من مراحل التاريخ البشري آفاق الحضارة » ( ٦٨ ) .

ولكن ينبغي ان يضاف هنا الى ان نظرة صدقي اسماعيل ليست نظرة إجلال مطلق ، بل هي نظرة واعية ، فما نسميه بعث التقاليد العربية لا يعني العودة الى الماضي العربي بمقدار ما يعني استدعاء الماضي بقوته وعنفوانه الى الحاضر الذي نحياه ، وجعله نقطة انطلاق اصيلة لحياتنا الجديدة ( ٦٨ ) . وعلى الرغم من ان نقد الماضي واعادة تقويمه وابراز المواقف الاستسلامية فيه ، هي من الامور الطبيعية في كل مرحلة تتعرض فيها الامة لاية محنة تاريخية ، فان المحن القاسية تفرض الالتفات الى

عناصر القوة والعنفوان في تجـارب الاولين ، أكثر مما تفرض النقـد والتجريح » ( ٤٨٧ ) . وهكذا فان صدقي رغم ايمانه بضرورة النقـد والنظر اليه على انه شيء طبيعي ، الا انه لا يستطيع ان يغمض عينيه الا على العناصر الايجابية في الماضي ، انه يبحث عن بذور استعادة البدء ولا يعنيه ان يستبقي في غرباله سواها .

وثمة امر آخر هنا يتعلق بتوظيف الماضي والتراث في الادب ، وعـن الطابع الاشتراكي لهذا الادب والذي يعكس جزءا من الاهتمام بالماضي عند صدقي . يقول صدقي في معرض حديثه عن « عقبات التجربة الاشتراكية في ادبنا المعاصر » ان العقبة الثانية في طريـق الوعي الاشتراكي في الادب تتعلق بالتراث القديم ؛ فالاشتراكية مهما يكن لها من مظاهر اجتماعية ، انما ترتبط من الناحية الثقافية بتجارب الجماهير التي تمثل وحدهـا الذوق الجماعي ــ اذا صح التعبير ــ وهو في الحياة الثقافية لكل شعب، ثمرة للاجيال المتعاقبة ، ومن ثم فان **الادب** مثلا لايمكن **ان يحمل الطابع الاشتراكي الا اذا كانت له جذور عميقة في ماضي الامة . فمن هذا الماضي تصدر جميع الاسس التي تجعل الادب الطبيعي ممكنا ولا سيما التقاليد اللغوية التي اشترك الجميع في صنعها خلال الزمن** . وهو مايفسر لنـا لماذا اصبحت جميع الآثار ( الكلاسيكيـة ) في الادب العالمي ذات صفـة جماهيرية (٨٨) . وكما ذكرت من قبل فان نظرة صدقي للتراث نظـرة واعية نقدية، ولذلك فان الالتفات الى الماضي عنده يفرض اعادة النظر في قيمة التراث الادبي كله ، لان اية محاولة للانعطاف بالادب الى اتجاه جديد ، يجب أن تطرح جانبا جميع التفسيرات المألوفة للتراث القديم ، وهـو ماتفتقر اليه تجاربنا الادبية المعاصرة .

ويبدو ان هذه النظرة النقدية الى الماضي تصل الى درجة الثورة في فهمه . انها بحث عن فهم جديد للتراث الموجود في هذا الماضي ومحاولة للوقوع على الروح الطليعية فيه ، هذه الروح التي يمكن ان تكون اشارة الى المستقبل الذي يطمح اليه الجمهور .

والحقيقة أن المرء في حديثه عن موقف صدقي من التراث والماضي الذي يحتويه ينبغي أن يتذكر ماسبقت الاشارة اليه من اهتمام صدقي بالمعالم البارزة في التراث ، ووقوفه فيها على الوجوه السلبية والايجابية. ومن الجدير بالذكر في هذا الموضع ان اشارات صدقي الى هذه المعالم تتخذ أشكالا مختلفة منها :

ــ تكريس كتاب مستقل لها كما نجد في كتابه المخطوط عن المتنبي ( ٢٧٧ ــ ٣١٨ ) .

ــ المقالة المطولة كما في دراسته للمأساة في مقصورة ابن دريد ( ٣٤٩ ــ ٣٦٨ ) .

ــ المقالة الموجزة كما في مقالة « أبو فراس » ( ٣٨٦ ــ ٣٩١ ) .

ــ الاشارات الموجزة السريعة التي تتخلل مقالاته الاخرى المتصلة بقضايا قومية او ادبية او نقدية او انسانية ( ٨٨ ــ ٨٩ مثلا ).

وكذلك فان هذه المعالم لاتقتصر على الشخصيات الشاعرة كما قد يخيل للمرء من الامثلة التي طرحت ، فمنها الشخصيات الشاعرة ، ومنها الشاعرة ــ المقاتلة او الفارسة ( أبو فراس ــ البراق ــ طرفة ) ومنهاالعالمة ( ابن دريد ) . بل ان ما يلفت الناظر فيها حقا ان يجد فيها شخصيات نسائية ، ففي المجلد الاول على سبيل المثال يتوقف صدقي عند عدة شاعرات عربيات أمام الموت ( ٣٣٨ ــ ٣٤٣ ) كزهراء الكلابية ، وفاطمة بنت الاحجم ، وأم خالد النميرية ، واخت طرفة ، وام صريح الكندية ، وأروى بنت حباب ، وتماضر بنت الشريد ، وأم قرفة ، وهند بنت حذيفة واخريات . وهو يتوقف كذلك عند صبيحة ملكة قرطبة ( ٣٨٠ ــ ٣٨٦ )، وعند ليلى العفيفة ابنة عم البراق ( ٣٤٣ ــ ٣٤٨ ) وغيرهن . وليس ثمة من داع ، فيما اعتقد ، الى التعليق هنا على دلالة هذه الوقفة ( هنالك ايضا اهتمام خاص في ادب صدقي بالشخصيات النسائية وخاصة في روايته العصاة ــ مديحة على سبيل المثال ــ ) .

وبقى امر اخير وهو أن هذه المعالم تمتد على أكثر من عصر فهنالك شخصيات جاهلية ( طرفة ، البراق ـ ليلى ) واخرى اموية ، وثالثة عباسية وهكذا ، وهذا يعكس بلا ريب ايمان صدقي العميق بقدرة الامة العربية على العطاء المتواصل في مختلف العصور والازمنة ، لان هذه القدرة ما هي في الاساس الا مظهر من مظاهر الاصرار على البقاء والقدرة على التجدد والابداع المستمر الموجود في الامة .

**الجماهير ـ الوجهة :**

إن الجماهير ـ الوجهة ، او ما يمكن ان ادعوه بوحدة التوجه عند صدقي، يكاد يكون ابرز الصوى التي يقوم بها فكر صدقي . والمقصود بوحدة التوجه هو التفات صدقي الدائم نحو الشعب ونحو الجماهير ، والحقيقة ان مظاهر هذا التوجه عديدة : وربما كان أولها هو هذه اللغة السهلة الواضحة التي كان يكتب بها ، والتي تكاد تكون كتابته كلها نموذجا لها . إن الكتابة عند صدقي ليست غاية بذاتها ؛ بل هي جبهة ، والقلم طريق ( ٦ ) ولذلك فانه كثيرا ما كان ينحي باللائمة على زملائه لتأنقهم ، وكان كثيرا ما يردد لهم ينبغي ان تكون عمليين ( ٦ ) . لقد كان التواصل بالشعب ، معايشته ، الاشتراك في حقيقته ، قضية القضايا بالنسبة الى صدقي . وربما كانت حياته بمعنى ما ـ بل هي بالفعل محاولة للتواصل الدائم معه . ولنذكر أن صدقي كان مدرسا وصحفيا ، اضافة الى كونه أديبا وناقدا . ولست اريد الآن ان اتحدث عن صدقي المعلم هنا ، ولكني يمكن ان اقول انه وجه واحد من وجوه هذا التواصل .

اما عن الصحافة في حياة صدقي فهي مبكرة جدا ، فقد كان صدقي ـ كما يذكر اخوه نعيم ـ يحرر **مجلة صغيرة** بخط يده مزينة بالرسوم ويوزعها على الاخصاء ، كان ذلك اثناء العطلة الصيفية عندما كان في العاشرة من عمره ، وكان صدقي حينذاك الكاتب والمخرج والناشر ، وكان يطور فنه بعد عدد من التجارب فيتمكن من اخراج أكثر من عدد من هذه المجلة . وكذلك فقد كان يحرر **المجلة الطلابية** بعد انتقاله من اللواء الى سوريا ، **والمجلة الغربية** التي انشأها بعيد الخمسينات

للتعريف بنضال المغرب العربي . وهناك مجلة **الكلب** الدمشقية التي ما برح ينظمهما شعرا سليمان العيسى ، ويكتبانها بخط اليد خلال حوالي عشرين عاما ، ويتناولها الاهل والاصدقاء والرفاق ، والحقيقة ان هذه المجلة يمكن ان تعتبر استعادة موسعة للمحاولة المبكرة في اللواء ، وهي كما يقول مقدم المجلد الاول مجلة تطبعها الفكاهة الناعمة التي تلسع دون أن تؤذي ، واللفظة البارعة التي تقوم دون ان تجرح ، والكاريكاتور الذي يسلط الضوء على ثغرات السياسة وتهافت السياسيين فيشير الى مواطن الداء ويومىء في الوقت نفسه الى الدواء ( ص ٣ — ٤ ) . وربما كان ايراد بعض الامثلة من هذه المجلة مفيدا في هذا الموضع :

يقول صدقي اسماعيل في الصفحة الاولى من العدد الاول من « الكلب » .



للمقال الافتتاحي خطر عند الصباح
عادة يقرؤه الانسان دون انشراح
هذه النشرة لا تصدر الا للمزاح
وهي تغنيك عن الانباء بالقول الصراح
دعيت بالكلب والاسم لها محض اصطلاح
فاذا كان لدى قرائها اي اقتراح
فليكن شعرا اصاح انت ام لست بصاح

والابيات فيما يبدو هي المقال الافتتاحي الاول . ويقول في رثاء صاحب مصانع باتا للاحذية :

مات باتا بالامس رب الصرامي
فاندبوا واحدا من الاعلام
واذكروا فضله عليكم ، واعني
فضل صباطه على الاقدام

والحقيقة انه رغم ما يمكن ان يبدو من سمة سخرية في الابيات ، الا انني

اعتقد ان صدقي اراد ان يتخذ منها سبيلا للنقد الاجتماعي الهادف ، فالضحك ايسر طريق الى قلوب الناس ، وعن طريقه يمكن قول كل شيء ، وعلى اي حال ، فانني اظن ان إيراد استجابة الدكتور عبد السلام العجيلي للعدد الاول او لما جاء فيه قد يكشف بشكل غير مباشر عن وقعها في نفوس بعض قارئيها ، يقول :

الكلب اعجبني الا يا حبذا
لو كان كل الكاتبين كلابا
في هزله حكم في طيها نقم
سم ادير على الطغاة شرابا

ولدينا بعد ذلك اسهامات صدقي في الصحافة اللبنانية الادبية في«الآداب» وغيرهـا في الخمسينات وفي صحف البعث والجماهير وغيرهما ، وفي المجلات العربية في الستينات وبداية السبعينات ، ثم لنتذكر اخيرا انه كان رئيسا لتحرير « الموقف الادبي » مجلة اتحاد الكتاب العرب بدمشق حتى وفاته .



وكذلك هل خواطره الاذاعية التي كانت اذاعة دمشق تبثها صباحا في السابعة حينا وفي الثامنة حينا آخر الا ملمح آخر من ملامح توجهه الجماهيري ، وهـل تفضيله للمقالة القصيرة على غيرهـا الا استجابة لمقتضيات هذا التوجه .

لقد حاول صدقي ان يستخدم كل اشكال الكتابة ، وأن يحاولها جميعا حتى يصل الى طريقة أفضل للتواصل مع الشعب ؛ بل انه لم يكتف بكتابته وسيلة للاتصال بهذا الشعب ، فقد كان يلتقي به ويحرص على الاختلاط بأفراده وسماعهم وكثيرا ما كان يرتحل الى الريف للتعرف على واقعه عن كثب وخبرة مباشرة .

ولنتذكر بالاضافة الى ما تقدم ذكره أن صدقي كان ممن يلزمون المقاهي لا للثرثرة وقتل الوقت ؛ ولكن لان المقهى كان في حياة المثقفين وخاصة في

فترة الخمسينات مركزا لحلقات يناقش فيها الادب والسياسة وجوانب الحياة الاخرى ، وربما كان من أبرز هذه الحلقات ، حلقة زكي الارسوزي وتلامذته والذي كان صدقي واحدا منهم .

وهنالك امور اخرى يمكن للمرء ان يذكرها في هذا الموضع وكلها تؤكد على وحـدة توجه صدقي . فالشخصيات التي وقف عندهـا عارضا لحياتها موضحا للجوانب الايجابية في هذه الحياة ، مبرزا بعض الوجوه المضيئة في تجربتها ، هي شخصيات شعبية ، لها رصيد كبير في نفوس الجماهـير ، بل هي جزء من التراث الشعبي الحكمي اذا جاز لي ان استخدم هذا الوصف في هذا الموضع . فنحن نجد في المجلد الاول الذي بين أيدينا مجموعة من هذه الشخصيات ، منها المتنبي الذي يروي له الخاصة والعامـة ، المثقفون والاميون ، الرجـال والنسـاء ، الصغار والكبار ، ابيات الحكمة يستشهدون بها كما يستشهدون بالمثل السـائر ، ويذعنون لفحوى الحكمة الموجودة فيها اذعانهم الى صوت الفطرة الذي ينبع من أعماقهم . ومنها طرفة الذي يحتفظ له العرب بصورة الفتى العربي بكل ابعادها وجوانبها . ومنها البراق وليلى العفيفة وصبحية ملكة قرطبة ـ وهل قرطبة شيء يسير في التاريخ العربي في الاندلس ـ وابو فراس ابن عم سيف الدولة ، الذي شهدت له سوريا ( حلب وما حولها بما فيها اسكندرون وسفوح طوروس ) وآسيا الصغرى بالشجاعة والنبل ، والذي خلدتـه قصائده الروميات . ومنهـا ابن المعتز ذلك الخليفة الذي باع الخلافة من اجل الشعر ( ديوان العرب ) . اقول ان الحديث عن هـذه الشخصيات الشعبية ـ الشعبيـة بمعنى اهتمام الجماهير والشعب بسماع المزيد عنها ـ ما هو الا امتداد لاهتمام صدقي بهذه الجماهير ، انه يريد منها ان تصغي اليه ، ان تسمع منه ، انه يريد ان يصل اليها ويأخذ بيدها .

وهل يمكن لدارس صدقي ان يهمل النقد الادبي في نتاجه ، خاصة وانه قد احتل مكانة بارزة في هذا النتاج وكرس له صدقي جزءا كبيرا من جهوده ، وامتد على فترة عقود ثلاثة منذ الخمسينات على صفحـات

الآداب وغيرها وحتى السبعينات على صفحات الموقف الادبي وسواها . بالطبع لا ، وليس معنى هذا اني اريد ان اتحدث هنا عن النقد الادبي عند صدقي اسماعيل ، وهو موضوع جدير بدراسة مستفيضة تضع مجهوده النقدي في اطار اوسع من مسار الحركة النقدية العربية المعاصرة آمل ان اقوم بها عندما يكتمل نشر مؤلفاته ، ولكني اريد فقط ان اشير الى ماتحدث عنه احد دارسي صدقي عندما قال ان الجمهور يشكل احد الرؤوس البارزة في المثلث النقدي الذي ينظم العملية النقدية عنده والتي تضم الجمهور ، وتجربة الواقع او الحقيقة الطبيعية في كل مكان وزمان، والشاعر (١١) « فقد انطلق صدقي اسماعيل في تجربته النقدية مما كان يدعوه بالحس او الذوق الجماهيري ، ولم ينطلق من موقع الشاعر او الكاتب ، ورؤيته للناقد هي بالضرورة رؤية الحس او الذوق الجماهيري » (١٢) . بل ان سر العبقرية عنده هو « انها تستمد من نسغ الحياة ومن ضمير الشعب ونزعته الى الاجمل، جميع عناصر وجودها»(١٣). واكثر من هذا فهو ينحي باللائمة على النقاد المعاصرين والكتاب الذين يهملون الحس الجماهيري في الادب ، يقول :



« قد يكون من التجني على النقاد المعاصرين والكتاب الاخرين على السواء ان يعتبروا مسؤولين عن عدم الاكتراث بما يمكن ان ندعوه بالحس الجماهيري في الادب ، غير ان الواقع الادبي يشير في كثير من الوضوح الى الفجوات التي تركوها في تاريخ النقد الادبي منذ بداية مرحلة النهضة الحديثة ، حين اغفلوا التذوق الجماهيري للاثار الادبية ، او تجاوزوه في كثير من السرعة والارتجال الى التقييم الفني المحض » (١٤) . ان صدقي اسماعيل ينحاز ـ كما يقول خلدون الشمعة ـ انحيازا عاطفيا مسبقا الى القطب الاول في المثلث النقدي الذي ذكرنا : الجمهور « لقد كان الجمهور دائما كما مهملا في التجربة الثقافية لدى العرب المعاصرين ومن هنا فانه يتصوره ( بمخيلة المعلم ومربي الاجيال ) يتصوره بناء ثقافيا متحققا رغم نسبة الامية العامة والامية الثقافية المرفوعة الرأس على مدى الوطن العربي » (١٥) .

واذا كان من المستحسن رسم ملامح لهذا الحس الجماهيري الذي تحدث عنه صدقي فانه يمكن اجمالها على النحو الذي رسمه هو نفسه عندما تحدث عن هذه الملامح في احدى مقالاته :

آ ) احتفظ الذوق الجماهيري بالموضوعية المطلقة أمام العمل الادبي ، لقد كان ومايزال يطالب قبل كل شيء بالشكل الفني المحض الـذي يفرض وجوده دون اللجوء الى التفيرات المعقدة والمبررات المختلفة .

ب ) اتجه الذوق الجماهيري الى التراث العالمي حين افتقد الحقيقة والواقع في النتاج العربي المعاصر .

ج ) حرص الحس الجماهيري في موقفه من الاثار الادبية على نزعةالتحرر الفكري ، وذلك مقابل ظاهرة الاستبداد في النقد الادبي بعد العشرينات حين انطلقت عملية النقد ذاتها من مسلمات مصطنعة في طليعتها ان كـل خلاف بين الذين فرضتهم الحياة الادبية هو نوع من الصراع بين العمالقة، لا مكان فيه لرأي القارىء العادي » (١٦) .



ان الذوق او الحس الجماهيري يشكل لدى صدقي اسماعيل سلطة النقد الحقيقية ، وما ذلك الا لايمانه العميق بصدقه ، ولثقتـه الكبيـرة بـه واطمئنانه الى سلامته والى انه يصدر عن حقيقة جوهر الامة ، وجودها. واذا ماغادرنا هذه السلطة ، التي هي أشبه ماتكون بالسلطة المطلقة ،التي يسندها صدقي للحس الجماهيري في النقد ، فاننا نقع على أمر آخر يؤكد كما قلت من قبل وحدة توجه صدقي نحو الجماهير ــ وهل اقول هنا انه كان ينفرد به بين ادبائنا العرب المعاصرين ــ هذا الامـر هـو اهتمامـه بالشخصيات الكادحة ، ليس بمعنى اتخاذه منها ابطالا وشخصيات في انتاجه كما نجد في مجموعة ( الله والفقر ) ، فهذا امر يكاد يشترك فيه كل الادباء ، ولكن تخصيص بعض مقالات الى ابطال الحركة العمالية (ذكرى فرحات حشاد ١٢٦ ــ ١٢٧ ) ، بل تكريس كتاب مستقل لاحد ابطالهذه الحركة من القطر التونسي الشقيق . قد يكون في ذلك نوعا من الاهتمام القومي ، ولكن نوعية هذا الاهتمام تكشف عن حقيقة الامر ، انه اهتمام

ببطل انبثق من الجماهير من العمال هو محمد علي القابسي . ولست ادري ترى لو لم يتحدث عنه صدقي – أو لم يفرد له هذا الكتاب الخاص تراه يذكر من قبل الجماهير العربية الان .

واخيرا لنتذكر ان صدقي دعا في مقالته ( من الجلاء الى الوحدة ) الى ان الجيش الشعبي هو الذي يمكن ان ينهض بحماية الوحدة ( ٩٣ ) ، وانه في حديثه عن الثورة الجزائرية قد الح على جماهيريتها وعلى ان الشعب هو عمادها وعلى انها جماعية وان جيشها جيش شعبي يقاتل من اجل قضية الشعب ومن اجل تحرره ؛ وانه قد انتقد كتاب الدكتور وليد قمحاوي « النكبة والبناء » للصورة القاتمة التي يرسمها للجماهير العربية في مؤلفه ، وانحى باللائمة على القادة الذين لم يحاولوا اعداد الشعب وتنظيمه .

لنتذكر كل ذلك ونحن نقرأ صدقي . لقد كان صدقي المدافع الاول عن الجماهير ، المؤمن الكبير بحسها وبصدقها ، والواثق بقدرتها على استعادة ماضي الامة ، على العودة بهذه الامة الى المسيرة الحضارية والى متابعة رسالتها الخالدة .



* * *

**عود على بدء :**

لاشك ان الحديث يطول عن هذه الصوى الثلاث :

الفكر الممارسة
التراث الينبوع
الجماهير الوجهة

ولكن ان هي الا اشارات موجزة ومقتضبة لما يبدو لي انه مؤشرات تنظم انتاج صدقي ، كما تتجلى من خلال المجلد الاول من المؤلفات الكاملة ومن

اعمال اخرى اشرت اليها في السياق المناسب . وبالطبع فان هذه المقدمة الحذرة ــ ان جاز استخدام هذا الوصف ــ لاتدعي لنفسها الاحاطة بكل ماجاء في المجلد الاول ، بله نتاج صدقي كله ؛ انها ليست أكثر من منطلقات يؤمل منها ان تكون مؤشرات ذات مغزى ، يمكن ان تسلك او توجه دراسة أعمال صدقي ، هذه الاعمال التي ماهي الا سلسلة متصلة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعض ، وهي ممارسة وجود ، لانها تصدر عن ايمان عميق وما الايمان غير فعل وكفاح يمارس بهما الانسان ما يؤمن به ( ٤٧ ) . انه ايمان يتراوح في الحقيقة بين الماضي الذي يعمر بحضوره النفس فيندفع الى العمل والابداع من جهة ، وبين الواقع الحي الذي تخلقه الجماهير من جهة اخرى . انه ايمان باستعادة البدء ، بالبعث ، بالتجدد ، وهو ليس ايمانا مطلقا غيبيا لا اساس له ، لانه مقرون بالايمان بالارادة الانسانية بقدرتها على التجاوز ، انه ايمان بالانسان المتجدد الحضور صانع التاريخ.

* * *



## هوامش

(١) انظر : الخطيب ، د. حسام ، سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية الحديثة معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١١٨ .

(٢) اسماعيل ، صدقي ، المؤلفات الكاملة ، المجلد الاول ، دمشق ١٩٧٧ ، الصفحات ( ٢٩ – ٤٥ ) .

(٣) الخطيب ، د. حسام : المرجع السابق ص ١١٨ .

(٤) اسماعيل ، صدقي : العصاة ، بيروت ، ١٩٦٤ .

(٥) الخطيب ، د. حسام : المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(٦) المؤلفات الكاملة ، المجلد الاول ، ص ٧ .

(٧) المرجع السابق ، الصفحات ١٣٣ – ١٨٨

(٨) المرجع السابق ، الصفحات ١٩١ ـ ٢٧٦ وانظر ايضا دراسة جلال فاروق الشريف للكتاب في كتابه بعض قضايا الفكر المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤ ، الصفحات ( ٦٥ ـ ٨٨ ) .

(٩) المرجع السابق : الصفحات ٢٧٧ ـ ٣١٧ .

(١٠) جميع الارقام الموضوعة بين قوسين ستشير من الان فصاعدا الى المؤلفات الكاملة المجلد الاول .

(١١) انظر : الشمعة ، خلدون : الشمس والعنقاء ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ٧٨ .

(١٢) نفسه ص ٧٩ .

(١٣) اسماعيل ، صدقي « هل يعيش ادبنا حياتنا ؟ » ، الاداب ، ايار ( مايو ) ١٩٥٥

(١٤) اسماعيل ، صدقي « الحس الجماهيري والرياء الادبي » ، الموقف الادبي ، دمشق ، أيار ١٩٧١ ، ص ٦

(١٥) الشمعة ، خلدون : المرجع السابق ٨٦ .

(١٦) المرجع السابق الصفحات ٨٦ ـ ٨٧ .

# الموت الذي يصبح وردة طرية

نذير العظمة



### ١ ـ لا ولادة إلا بالموت .

افتحي ايتها المراة صدرك للريح ، الصنوبر في كعب الوادي اكثر منك حكمة ، لا يتكبر على الماء ولا يتخبأ من المطر يمد جذوره عميقا عميقا حتى تلامس الصخر . افتحي ايتها المراة صدرك وتعري ، إطرحي اوراقك اليابسة قصقصي اغصانك الميتة ، إنها براعمك التي لم تنبت بعد ، اتركي العاصفة تحملك من الجذع . بذورك تعانق طمأنينة التربة في الأعماق . لقد مت ثم قمت ثم مت فقمت وها انت تواجهين حجرة القبر مرة اخرى . كنت مرة في رحم امك وها انت اليوم في رحم العالم ولا ولادة الا بالموت .

### ٢ ـ الموت وردة طرية

انا الطالعة من ركام الجسد من مزق الجلد من زبد الموت ، اقتنصك، افترس النبض فيك ، اقتلعك من الحلم لاتحول بيني وبينك ورقة ، لا تقف الفصول لا تحجبني المسافة ، قيامة النار انا تهبط فيَّ الى

القرار ، تلبسني في مواقف اللهب في مواقف الرماد وتنهض ، تهبط فيَّ وتنهض . هاويتي قعر يتحول الى قمة والنزول فيَّ صعود من ركام الجسد من مزق الجلد ، من زبد الموت ، اصطادك بالكلمة اصطادك بالشوق الذي يتجسد بالكلمة اصطادك باللب المنبعث من مدار القلب اصطادك بالاهداب المنتشرة كالشبك اصطادك بالرغبة المتاججة كالجنس . اصطادك بالحياة التي تتلبس الموت والموت الذي يتلبس الحياة اصطادك بالموت الذي يصبح وردة طرية . اصطادك بوعوعة الضوء في افترار العتمة ، اصطادك بسواد العين وبحة تخرج من الغيب تتسربل بشهوة العطر وشهقة اللون .

## ٣ ــ كم من مرة يجب ان نولد

وفي مدن الأسوار وشرائع القتل كيف هبطت الجحيم درجة والقلب يمتلىء بالرماد والضوء وكيف كنت اصفي الدخان في رئتي لبني البشر هواءاً نقياً ، وكيف كنت اخترق النار ولا يشبه الجسد آكل التراب وامتلىء بالعافية اسكن الصحراء والماء ينبجس من بين اصابعي وجروحي ، كيف كنت اسير في الهواء باجنحة الريش ولا اسقط في الهاوية لم يكن ادونيس معي لم يكن ايوب .



كم من مرة يجب ان نولد ونحن في شك من الرحم نقطع سرة الحياة ونهبط الى العالم الاسفل نسافر في الجسد والجلد وننكر النبض ، كيف نصنع التاريخ بقلوب مائلة كيف نلقم الذاكرة بالحشيش وعلى اكتافنا نرفع الاهرامات الجديدة .

كيف نصعد الجبل الذي يقع خارج الروح ونحن نتغذى باللحم الميت نشرب البول ونرسم خرائطنا في القيء .

كيف لسيزيف والخضر أن يسكنا معا في جسد واحد أيتها المسافة ايتها القارات التي رحلت فيها فرسخا فرسخا .

ايتها القارات التي لم اقطعها بعد ليفيء المستقبل في عيني وان العتمة والخيانة تغطيان كل شيء وأنت يا وطن الرشوة والحب يا وطن الموت تمتلك حشاشتي من الشرش فيا زمن الفرات الذي يتالق في القلب يا دجلة

الروح الذي يتوهج في رماد الحرائق خلنا نبحر في المدارات البعيـدة لزمن لم يات بعـد ! .

## ٤ ـ زمن الفرات يتالف في القلب

ابدا يضيء جروحنا بالملح ونعالج الزمن الاعوج ، بين خشب المهد وحجر اللحد نمد خيط الديمومة . نقتل الشجر نعصر دم الارض نشبق تراب الوجود نلوذ بالكلمـة نضرب الوتر نطـوع الحجـر نحفـر الخشب نذبح اللون نكتب قصيدة الموت بالحياة والحياة بالموت . الموت والفرح اواه من كلمة تلبس اكثر من وجه اواه من كلمة لا تعرف الريش تنفذ من تكويرة القلب متلالئة بالدم ونحن ننبض بالاسماء ونتلو سوراً صاعقة الليل يحاورنا والافق يتموج بالصدى تعصف بنا الريح والقلب مكتنز باللهب يصعد الى الشفتين ويعبر اقليم الكلمة وبعتم المنفى قبلات تتفتح كالورد وقصائد يحلم ببزوغها الحبر .

نخرج من العتمة الى الضوء والشمس نصال من بلـور نركض حفـاة حتى يجري الدم وقرمز الطفولة يملأ الاحداق في الظهيرة .

الارض جراح نلبسها حرائق نعبر امتدادها الى الآخر نرتديها شفقا او نسترخي في سرير النوم الذي لا يضيئه حلم . نصطدم بالنفس فنلوذ بالعالم ونصطدم بالعالم فنلوذ بالنفس ونحن كلمات بلا حروف تقذفنا الابدية الى شاطىء الموج والموج الى شاطىء الأبدية وزمن الفرات الذي يتالف في القلب لم يات بعـد .

# دراسة في ملحمة الغبار

فايز خضور

— ١ —

يعتريني الذهول ،
كلما آنستُ ضوءَ عينيَّ تلويحةً
في دجى البعد ،
من رمش عصفورة خائفة .

فأتمتم : إني بقية « سادومَ » ،
أشهد كيف أبيدت مدائنُ « لوط »
« وعامورةُ » البؤساء .
وأعرف كيف طغى الحقدُ ،
كيف تمادى وأخنى على « نينوى »
مهرجانُ السيول . .

وأولول في ظامئاتِ الحصى ، بافلول النجوم القصيّة :

أسرعي . . . أسرعي بالأفول .
طائر الثلج ضمّ جناحيه ، يُنذر بالعاصفة .
خبّئني ياوفوف العصافير ، أفراخكِ الزرقَ ،
بين جحور الأفاعي .
إذا ما أخاف أغانيك رقصُ العقارب ،
حين تصيءُ ،
أكْتُمي الفرحَ العذبَ تحت المناقير ،
واستعذني الصمتَ :
« ياريحُ ،
يَعذُبُ صمتُ العصافير بين الطلول . »

ياعصافيرَ هذي البلاد « السعيدة » ،
هذي البلادُ السعيدةُ ،
ماذا تقول ؟ !
أيها الجسد المتمزقْ ،
ماذا تقول لأسراب هذي العصافير ،
ماذا تقول ؟ !
قل لها : للربيع اعتقادٌ بأنكِ — كالورد —
من صنع كفّيهِ .
آن الخريفُ بظنكِ نَدّابةٌ في جنازاتهِ

آنَ صيفُ الحرائق يزداد زَهْواً ،
لقيلولةٍ منكِ
آنَ الشتاءُ يحركُ أنواءهُ
غضباً ،
يدّعي كبرياء السلاطين بين جواريهِ .
ياريحُ يُضحكني ،
ويُغيظُ جنوني ،
غباءُ الفصول . .
قل لها : هل لدى الأبجديات ،
أنشودةٌ توقظ العشقَ ،
تحت الغبار ؟ !
قل لها :

— ٢ —

لاتوقفي دوّامة الحُلْم اللجوجهْ .
إني أشمُّ يخطوها الفزعانِ رائحةَ الزمانْ .
ورأى على أعتابها يثغو دمي .
ألمحت صاريتي مع السّفَر الجَسُورِ ،
ترودُ عاصيةَ الغيومِ ،
تخوض في غسقِ البحارِ ،
تشقُّ خارطةَ الأمانْ ؟ !

ألمحتَ فوقَ قميصك الليليّ لونَ دمِ الشقاء ؟ !
يهمي من الجسدين رعّافاً وينتهكُ المساءْ .
يوم ٱلتقتْ كفّاي بالصدرِ العظيمِ ،

وراحتا كحمامتين تداعبان بفوحةٍ ،
فيَلَذُّ من وكِّهِ لِيمسهما ،
ويمنحُ دونما وجلٍ مروجَهْ .
ياطفلةً كبُرت دلالاً في غيابي .
ياطولما رضعْت عذابي .
وتفجّرتْ من ليل عينيها ،
على عُشب السرير المستجيرِ ،
« هناكَ »
ساقيتا حنانْ .

إن شئتِ أسميتُ « المكانَ » وخنتُ ذاكرةَ المكان ! !
وهجرتُ إجهاشَ التليف من الثياب .
يانخلةً أدمنتِ إيواء القوافلِ واسترحتِ مع الترّوجه .
ماذا تبقّى من وجيع لهاث هذا القلب ،

— ياامرأة الرمال —
سوى ٱغترابي ؟ !

ماذا تبقى للولائم ،

في بلادٍ ،
عزُّ ماضيها ، وحاضرها ، ومُقبلها :
المآتمُ ؟ !

ماذا تقول إذا استبدَّ بكَ التفجُّعُ ، واستثارتكَ الغنائم ؟ !

— ٣ —

وجهُها ، مرَّ بالبالِ قاطرةً :

شُحنتْ عسكراً ،

قطَّعتْ بعضَ أوصالهمْ .

أم ترى غيمةً راعفهْ ؟ !

لو سُئلتُ ، أأعرفُ من أيِّ دربٍ أتتْ ،
أو إلى أين تمضي . ؟
لقلتُ : بأني أحارُ ،

وذاكرهُ الحدْس — عندي —
غدتْ ناشفة ! !

أيها السائلون عن الطرقاتِ ،

إلى أين تُفضي ،
بهذي الجحافلِ والشاحناتِ ؟
ومن هؤلاء المشاةُ الملوعونَ . ؟

مامن جوابٍ . .
جميعُ الإجابات ،
ليست سوى عبُوةٍ ناسفه ! !

أيها السائلون تغاضَوْا عن الثرثراتِ
— ولو مرّةً —
واسألوا الأرصفه .

هي ذي تحتكمْ ، حولكمْ ، فوقكمْ : كتُبٌ من دمٍ أو دمار .
هي ذي تحتكمْ ، كشفتْ عريَها ،
للحُماةِ ،
وجُنْدِ الغزاةِ ،
فلا ترجُموها .
إنها المجدليةُ سيقت إلى الذبحِ مرغمةً ،

بعدما سلَبوا
— عنْوةً في الصباحِ —
خلاخيلَها ،
وضفائرها ،
ثم أقراطَها ،
ثم نبعاً
تحدَّر سيلاً إلى الهاوية .

هي ذي في حضور الذهول ،

موزّعةٌ في حنايا الأسرّة :

ردفٌ هنالكَ ،

صدرٌ هناكَ ،

ورأس هنا في الركام ،

وبطنٌ تقاسمها الدودُ والأحذية .

أيها المحتفونَ بموتِ جميلتكمْ .

كفّنوها ،

أصيحُ بكمْ ،

كفّنوها

وإن لم تشاءوا ، اتركوها

تعود إلى بعثها من جديد ،

وترفو جراحاتها ،

إنها وطني أيها المترفونَ ،

الذين تمادى بكمْ هاجسُ النهبِ ،

حتى تجاوز ألعابَ أطفالها :

من يُغني لها ؟ !

كلما راودَ النومُ أجفانَ أيتامها

من سيحكي لهمْ قصةَ القتلِ ،

حرفاً فحرفاً .
ويفضحُ يوماً فيوماً ،
تفاصيل ثورةِ غزوٍ ،
تقاعسَ عن سردها
— ربما خجلاً —
« كلُّ ثوارها » ؟ !
قل لها أن تميط اللثامَ عن الوجه ،
لو قبّلتْهُ الشظايا .
وتنضو عن الجسد المتندّبِ قمصانَ أحزانها .
قل لها :

— ٤ —

صلّي في قداس الغيم الأخضر ، وارتحلي في معراج الأمطار .
ياأيتها الصحراء الوردية .
حراسُ الغابات الليلية — قطاعُ الطرقِ الودعاء :
يترَيّوْنَ — أصيلاً — بعباءات الرسلِ ،
ويمضون سِراعاً ،
صوبَ مغاراتِ الغدر الحجريه .
ويعودونَ — خفافاً — قبلَ صياحِ الدّيكَة :
ظهْراً منتهكاً ، وجباهاً منهكةً خزياً ،

وجفوناً مثقلةً بالعتمِ ،
ونبضاً عنِّينَ الحركه .

يَجهدُ واحدهمْ أن يُخفيَ كفّاً تتقطّرُ عرَقاً ودماء .
من يقفو آثارَ خطاهمْ ، تتأكلُهُ النارْ .
أو يرجع ممسوخاً ، في هيكل شاةٍ شاردةٍ ، في ملكوتِ البرِّيهً .
يُرديه الظمأُ وتُجفل منه الأعشابُ الوحشيه .
ظناً منه بأن سباخ الملح ، روافدُ فيضٍ للأنهار .
يالابسةً طقسَ العشق الفضيً ، مشنشلةً بأناشيد التعبِ
الغجريّه .

إن كنتِ يساكنكِ الولعُ بعري الرمل ، اقتربي .
أو كنتِ يغاويكِ النَوسانُ على أسفلتِ المدن ، اغتربي .
هوناً . . . . هوناً بسري فجرُ الثلج وتنتحبُ الأزهار .
والجسدُ المقرور يمارس أرقَ النوم ،
وخوفَ صغار النورسِ ،
من نزق الإعصار . .
ياجسد المشتهيات الموؤدةِ بين خرّاب المدن العربيه .
من يحمل بستاناً للجرحِ ،
وأكفاناً من حزن الريحِ ،
وتابوتاً صيفياً
من أفياء السروِ ،

وأعناباً تتدلى لهفى
من دالية تسهر توقاً ،
لِفمٍ مُرٍّ
ويدٍ كانت لُغْزاً ،
بعد غياب
غامرَ عُمْرَ الدهر الغارقِ ،
في قاع الآبار . . . .

هل يُخرس هَزْجَ خطاهُ

نعيبُ البومِ
على أضلاع الشجر الشمعيِّ .
وحشرجةُ الأطيار الأسرى ،
في الأقفاص القصديريه ؟ !



ياصرخةَ مطعونٍ بالفرح الموهوم ، اصْطَحِبي .

الريح معي .

إن شئتِ حياةَ الريح ، الْتحقي بالقافلة

— اللحظةَ —

أو ظلّي ،
دمعاً طينياً ،
في بِركة مقبرة التذكار .

هذا جسدي يركض صوبَ حرابِ الموتِ ويقرع ناقوسَ الأسفار .

أيهابُ حرابَ الموتِ ووريدُ ،
يتزف قبلَ حروب الرِّدَّةِ ،
قبل صليبِ الروح القُدُسِ ،
وقبل . . . . وقبلَ وجود الكونِ الآهلْ ؟ !
ياسيدة الرمل اختطفي صحوَ البحر المائج
قولي للبحارة بعدي ،
كيف يموتُ ويُبعثُ ،
هذا العصبُ الهائج
قولي :

- ٥ -

يَنقر شُباكي
يحملُ لي الأنباءْ
أكرجُ مثلَ الماءْ
في حلقه الشاكي :
يجيئني كالومضْ
أفرشُ أهدابي
أبوحُهُ ما بي
يستلُّ سيفَ الرفضْ :
أسأل عنه الليلْ

يقول لي : ماسَرّ
أدركُ أين السِّرْ
ياوَيْلَتَنا من وَيْلْ :
قالوا : لعلَّ الموتْ
أنهى مشاويرَهْ
فضاع مني الصوتْ
ما أظلمَ الغيرَهْ :

— ٦ —

ماثماً يهبطُ في عظامنا الغبارْ
مؤتزراً بهيبة المجاعهْ
ينوح كالصرصار :



— ٧ —

أدخل فيكمْ ، أكشف جِلْدَ الأرض السوداء
من يدفع جزيةَ هذا الظمأ الكالح ،
يسكن في مملكتي ،
بين رعايا الدود ، وبقتات الأشلاء .

إن ظلَّ وفياً يتقن طقس « الحكمةِ »
أمنحه بعد المحنةِ ،
وجهَ جرادهْ . .

وأعلِّق من شوكِ الصحراء له تاجاً ، ومن القش وسادَه .
وإذا استعصى ، ألقيه إلى النمل قتيلاً ، منعوا عنه الماء . — !

ياأهلَ الوطن الغرباء .

من منكمْ يعطي هذا الوافدَ — بَرِضاً منه ، ورغماً عنه — ولاءَهْ .

يبقى — من كَرَمِ السلطان — ،
على مائدة السلطانِ ،
ذباباً في تعداد الأحياء .

— ٨ —

ها ألمحكمْ ، رجلاً رجلاً يسعى ،
يلهث ذلاً ،
ويجرجر أرداف المخصي ،
يطأطىء قربَ رخام البوابات السلطانية ،
يلتمس الإيذان . . . .

هل يحمل وِزْرَ الآخرِ ، أحَدٌ منكمْ ،
— يومَ نشور الثورة —
أم تقتتلون على توزيع الأكفانْ ؟ !

ياأرتالَ الرخويات ِ ابتهجوا .
إني — من قرفي —

أبصقُ في أوجهكمْ
. . وأقولُ مع القائل :
« من وُلد ليحبو – مهما حاولَ – لن يمكنه الطيرانْ . »
لكني في هذا الزمن العريان .
أذكر وجهَ امرأةٍ ،
كانت أولَ من يُؤتَمَنُ ،
بهذا الوطن المبني على محرقة الطغيان
ها . . . . إني أرفع نخبَكِ ،
ياامرأةً شربتْ ليل السجن ،
وأحقادَ السجان .
وأبوح لكم :



– ٩ –

أخبَرَوني بموتها .
قلت : للأمّة البقاء .
منذ إعدام بَعْلِها ،
لوّنت خبزَنا الدماء .
ياترابات قبرها ،
نمشّي وجهَنا بالحياء .
ليتنا صورةٌ لها .

# محاولات ـ قصائد

## محمد علي شمس الدين

### ـ ١ ـ يا ابن سينا ، يا ابي



حتى متى يا أبي ستبقى قدماي مفتوحتين كدعاء غير مستجاب ، لعناق هذه الارض البعيدة ؟

من يمنحني سلام التراب ، ويساويني بالسمكة والعصفور ، والدودة العميــاء ؟

يا ابن سينا ، يا أبي

أغثني ـ أنا طفلك المعلق في الهواء الى أبد الآبدين .

### ـ ٢ ـ ضربة في دوار الليل

فجأة

العصافير ذات المخالب

العصافير ذات المناقير معقوفة

والرؤوس المدبّبة المعدنيّه
العصافيرُ نازّيةٌ
العصا ( ...... )
هذه خدعتي :
ضربةٌ في الدّوار
على الراس
او
على الوتر المتوهّج في القلبْ
ضربةٌ على اصفر الأدوات الجميله .

## ــ ٣ ــ صورة شخصيه للمؤلف



لا عِزّةُ البكاء
لا غبطةُ الضحكْ
انا الذي يموت بينَ بين
فمن رأى أشدّ من عذابي ؟
كصورة القتيل ضاحكاً ، على الجدارْ
وربطة العنُقْ
مجدولة كحبل مشنقة .

## ــ ٤ ــ الطعنة

ــ اينَ انتَ ايها الصديق ؟
ــ : إفتحْ
في ملكوتِ الله الواحد باباً للتكرارْ

وافتحْ
في التكرار طريقاً للأنثى
وافتحْ
في جبل الانثى نفقاً يفضي للإنسانْ
وافتحْ
في جسد الانسان مكاناً للطلقهْ
وافتحْ
في الفصل الثاني من فقرات الظهر كتابَ الجرحِ تجدْني
خلفَ الطعنه .

# ذلك الخوف لاينتهي

## سهيل ابراهيم

ذلك الخوف لاينتهي : :
والمواجع لاتنتهي
وجرائرك البيض لاتنتهي . .
أيُنا يتبرأ بعدئذ من ظُلامته ! !
إذ أحبك حبّ الصبا لرحاب المدى . .

وأحبك ساعة يرتجفُ الخوف فيَّ كصاعقةٍ .
وأحبك سيل خطايا ،

أعمرُ كل صباحٍ لها في الجوانح
قلباً نظيفاً .

أيُنا يتبرأ بعدئذ من رؤاه الطليقة ،
أنتِ هوىً ،
والطريق اليك مدارٌ تواكبه الشمسُ ،

أنت ركامٌ من السنوات الخضيلة ،
ينتشر العشبُ فيها ،
كما يعبقُ الحلمُ ،
أنتِ زمان من الصدف المتورد
بين الضلوع .
عرفتكِ أول ماجمحَ العمرُ فيكِ
حباً وإخضراراً ،
عرفتك نصفَ متوجةٍ في بلاطٍ ،
يؤرخ كل العصور الجميلة .
ثم عرفتك أقرب للقلب من وجعٍ . .
أينا يذكر الآن سيرته ؟ .
تعبي أم جنونكِ ؟ !
أمطاركِ الموحلات على تربتي ،
أم يباسُ فمي ؟
إننا مانزال على مفرقين ،
أجددُ أرضاً ،
وأعلنها وطناً لجنونكِ ،
أيُّ المفارق يسرق خطوكِ ،
في الشرق والغرب ،
بين الشمالِ وبين الجنوب ،

أبيع عصوري لمن يشتري ،
كي أسميك عبر الجهات طريقاً .

أساوم حتى على آخر الخيل ،
كي نترجل في الفلوات معاً . .
أينا كان يملك فينا اللجام ،
أحاذيكِ ،
أو نتبادل سحر القيادةِ ،
نمشي على عوسج أم زجاجٍ ،
نشب معاً مثل طودين ،
أو ننحني كعبيد العصور . .



وأنتِ معي ،
زمنٌ آخر ،
أنتِ لاتعرفين السيوف إذا اجتمعت ،
والبيادر حين تمد السنابل مابينها كالجسور .

وأنتِ معي ،
آه . . ترتفع القبعات لطفلين ،
يختلفان على الأرض ،
ثم يلتقيان .
فيمتلكان السماء . .

* * *

ذلك الحبُّ لاينتهي .

أغفل الآن من دفتري خوفكِ المستديمْ .
ضجر العين فيكِ ،

عنا دكِ ساعةً يرتجف القلب من وجلٍ . .
تمنحين إذا شئت كالغيم ،

ثم تضنين كالحجر الصلدِ ،

هذي يدي مطرٌ دائمٌ ،

. . . . « أيها العالم المترامي

إلى آخر السنوات الجديدةِ ،

هذي يدي مطرٌ ،

وأحب كما يهرع البحر نحو السحيق السحيق ،

أحب كما تتشرب أرضٌ يباسٌ

ندى الصبح . . . »

هذي يدي مطرٌ ،

ولكِ الغيثُ ،

كيف يدوم إذن ضجر القلب فيك .

كيف يصير عنادك كالقتل في خجلٍ ،

ويصير الهوى كالطواحين ،

نصل رياحٍ . .

ونصلا من الصحو ؟ !

أغفل من دفتري ،

كيف تجمح فيك الطفولة ،

أسألك المغفرة . .

انني الآن ملكك ِ ،

تتسع الفلوات لخطو حصانك ،

كل الجهات إذن تستقيم ،

الجهات إذا غاب وجهك أكذوبة ،

والرياح تظاهرةٌ :

وأنا فصلك المورق المستجير ،

بين لفح الهوى ،

واشتداد الهجير . .

* * *



لابلاد لنا غير ما تضمرين

ليوم غدٍ ،

أو يطاردنا بالخناجر .

يومَ غد

سأسمي بلادي وأسرارها ،

ومفاتيح سادتها ،

وجنودي وشاراتهم ،

وقوانين مملكتي . .

وأسمي البرية ،
— كل عصور البرية ، —
عصرك . .

قولي إذن :
لابلاد لنا غير ما تضمرين ليوم غدٍ ،
وأبلاد صنوفٌ ،
والزمان الذي يلد المعجزات صنوفٌ ،
تلك معجزة تتهيأ ،
من شجرٍ أخضرٍ ونبات خضيلٍ ،
تداهم قفرك ،
ها إنها تتوهج تيجان زهرٍ ،
بكل فلاة ،
وأنا في مباسمها خصبها الأزلي ،
الردى واكتشاف الطفولة ،
نصف الحياة التي هاجرت ،
والتي بشرت بالرجوع .
تلك معجزة من رفاهٍ وجوعٍ . . .

★ ★ ★

بالوجوه التي تتعدد ،
خلف قناع الرضا والمخاوف
بالضحكات الحبيسة في قفص الحزن .

والعبرات التي تنطفي نارها ؛

وتنشب بلا موعدٍ .

بجنوني الشهي .

أهييء منتجعاً للسنين التي بشرت

باخضرارك .

أرفع جذعك مملكة لا تُحدّ ،

أطاول عنق السماء بمئذنةٍ ،

نهضت من فروعك ؛

ثم أبدل كل جناحٍ

يطير على غير ما تشتهين ،

أبدل خارطة الطول والعرض ،

كل المدارات تصبح درباً إلى دوحك الأبدي ،

وكل الطيور ترف ،

قطيعاً قطيعاً ،

على شرفاتك .

. . . يحلو الزمان بنا ،

وأضيء القناديل . .

عبر البلاد التي اتسعت ،

والبحار التي اتسعت ،

وأصالح بين الندى والحريق . . .

إنني أعرف الآن كل رموز الطريق . . .

★ ★ ★

ذلك الحب لاينتهي . . .

منبعٌ لا يجفُّ

ومجرى إلى آخر الأبدية . .

مجرى بلا ضفتين يهيم وراءك ،

يختلف النهر .

تنحدرين وتعلو خطاك ،

ويتبعك النهر .

ترتسمين حصاةً ،

ويجتمع النهر حولكِ ،

تنتشرين كبيارة في أقاصي البلاد ،

وينتشر النهر مثل الأباريق ،

تسقي جذوعك ؛

كيف إذن يعطش الجذر والساق ،

كيف إذن تشتكين الرمالَ التي انحدرت ،

من مجاهل هذا الكثيب .

انني في رحاب يديك غريبٌ ،

ووجهي بعينيك سرٌ غريب .

★ ★ ★

مدنٌ كالتي عمرتها السماء لكُهانها .

تتلألأ في مهرجان اخضرارك .

ليس لنا حيلةٌ ،

سنطوف بها شارعاً شارعاً ؛
ونقيم بها عرسنا ،
وندق طبول الخلاص ؛
مدنٌ يتكاثر حلمي بها ؛
كحرير الشرانق .
يدخلها الطير ، نصف جناحٍ على الأرض ،
نصف جناحٍ على شرفات السماء .
هكذا يصبح الكون مائدة لاشتهائكِ .
يحلو الزمان بنا ،
وأرمم فاجعة العصر ،
أنت رموز الزمان البهيج . .
وأنا في يديك – على شجني –
فرحٌ وأريج : . .

# حوار .. ليس مع احد

عماد جنيدي

أيها الحلمُ البنفسجي
آن لك أن تدعني أنام
أيها الصديق ذو الألوان الحاده
والأحكام الجاهزه
قل ما تشاء
لكن . . دعني استريح
اسمحوا لي يا باعة أزهار المواقف
أن أرى بالعين التي منحتني إياها أمي
ودعوني أستريح وأنام
فاليقظة قاتله
واللاجدوى تغلّف قبعة الأفق

واليأس « خفٌ » أسود
على جبين وطنٍ عريقٍ يشتهر بالشعر والنفط والنخيل

●

هذا زمن غير الأزمنه
هذا وقتٌ غير الأوقات

●

من رأى منكراً فليغيرّه بيده ! فان لم يستطع فبلسانه
فان لم يستطع فبقلبه ، وهذا أضعف الايمان .
ـ حديث شريف ـ

●

هل رأيتم فان جوخ يبحث نادماً عن أذنه « المقطوشه »
في سلال المهملات ؟ !
هل رأيتم جلجا مش ؟ يعبر حدو خط استواء
العالم الجديد
وهو يعوي
لا يهمني مصير أنكيدو
ولا يعنيني العالم الآخرْ
أريد فقط أن أفهم شيئاً بسيطا
عن كيفية دوران الأمور
عند خط استواء العالم الجديد

●

دببة القطب تراقص أفاعي الميسسبي
على إيقاعات ريح صقيعية تلفُّ العالم
« سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً »
ـ قرآن كريم ـ
ترى كيف طار السادات إلى القدس المحتله »
« ترى هل تطور الإنسان عن قرد حقاً »
نعم تطور الانسان عن قرد !
لذا ! حق للقرده أن تشارك في صنع المصير البشري
بل ! حق لها أن تسود
في عصر الغاب الأأليكتروني
حيث أدخلت الشعوب في جداول اللوجاريتم
وصارت التسلية اليومية
ساعتين قبل النوم خلف شاشة التلفزيون



لبيك !
لبيك ! بوكاسا
لبيك ! آمين
لبيك ! سوموزا
لبيك ! منجستو
لبيك شنبانزي
ووداعاً . . . أيها العالم الثالث

وداعاً ! لومومبا

وداعاً ! غيفارا

وداعاً ! نيكروما

وداعاً ! أليندي

فعند خط استواء الأفكار والأشياء والقيم

تتحولون جميعاً إلى صفقات يورا نيوم — قطن

بترول — ماس — فحم — فوسفات . . . . الخ

●

— هل ذهب السادات بالسيارة إلى القدس

— كلا ! بالطائره .

— هل أنت متأكد ! طائرة أم صحن طائر

— كلا ! طائره . . ! رأيتها بعيني في التلفزيون



— هل احتفظت بالصوره

— نعم

— ترى ياصديقي ! ؟ أنت متأكد مما قد يحدث بعد زمن طويل نسبياً ؟

— لاأفهم ما تقصد ؟

— ربما يا صديقي يحدث أن يقال : ليس بالطائره

وليس بسواها . . . بل بوسيلة غير عاديّه

— لا أعتقد ذلك ؟ ! أنت تهذي

— أنا لا أهذي ! أنا متأكد من ذلك ! لأنني أدعي الرؤيه .

●

برنامج الليله

فيلم وثائقي عن لقاء القرد والكوبرا

المذيع : . . . بعد لحظات أيها الإخوه يحدث اللقاء التاريخي

الجماهير : على حوافي الغابات تهلل وتكاد تنشق الحناجر

العناق يطول ويطول

بعدها تحدث الأشياء العجيبه

وكل ذلك

موجود في جداول اللوغاريتم

●

الصقيع ملء قلبي !

الصقيع ملء العالم !

العالم جنازة هائلة للقلب الانساني

للمثل العليا

للصدق الدافىء الجميل

يحملها العقل الجهنمي على أكتافه

ويسير بها لتدفن مع النفايات النوويه

●

في عالم يتألف من نفط وسلاح وقوده

وجداول مدرجة في رأس العقل الأليكتروني

ماذا تجدي قصائدنا ؟ !

وماذا تجدي الزوابع التافهة في مقاهي الأدباء
الحمقى ! ؟
اكتبوا أيها الشعراء والكتاب المتطرفون !
وبثمن ما تكتبون أثملوا جيداً وتعاركوا جيداً
واصدروا الاحكام القطعيه .
وحافظوا جيداً على جداول التصانيف
والمهم في الأمر ! أن تناضلوا لزيادة التسعيره
على ما تكتبون !
إنني متأكد تماماً أنكم مدرجون جميعاً في الجداول
وإنكم جميعاً تؤدون المطلوب
فليس مطلوباً منكم أكثر من الهذيان
في النهايه
لا ملاذ إلا البحر
وليس في البحر من ملاذ
في البحر كما في الأرض كما في السماء
كلُّ شيء على ما يرام !
ولم نعد نمتلك إلا النظر المنسرح في خط الأفق

إذن دعوني أستريح على هذه الصخرة الدهريه
مرسلاً سنارتي في البحر
داخلاً في اللعبة بقدر ما أستطيع

وحين أقتلُ السمكه
وأقليها في الزيت المغلي
سأبرىء نفسي أمامها :
هذه ياصديقتي أصغر عملية قتل
ترتكب في الزمن الذي وصلنا إليه
عند خط استواء العالم .

# خمس قصائد حب

عبد القادر الحصني

ـ ١ ـ

سلامٌ على القادمين إلى القلب من كل فجرٍ عميق
أناشيدَ مفرحةً
وعطاءً .

سلام على وقتهم
أخضرَ الخطو سوف يجيء ،
وممتلئاً بالسماءْ .
سلام على القادمين حقولاً يبادرها لا تلصّ ..
ومصانع لا تظلم الفقراء .
سلام على وجه ( فيحاء ) حين يعود جميلاً
سلام على راحتيها : اتساعهما بأسر البحرَ
ثم يضيق على وجهها في المساءْ
سلام عليَّ .

لقد كرستني جذورُ البلاد العميقة في الله أغنيةً النسغ والشمس ..
حين انتشرتْ قصائدُ خضراءُ ..
خضراءُ ..
مفعمةٌ بالطفولة والحبِّ .

قلت : الشوارع ، لابد ، تعرفني
وانحنيتُ
على حجر
وبكيتُ .

وصوتٌ عميقٌ .. عميقٌ
إلى قاع قلبي ترامى
تمزّق من حجرٍ في الطريقْ
يقول : سلاما !



— ٢ —

سلام على شجرة واعدتني الندى
وإضاءة الظل في الهاجرة
سلام إذا عدت محترق الوجه والراحتين ..
ومنكسر القلب والذاكرة
سلام على شجرة ما عرفتُ ..
وضيعتُ .
يا شجرة ما نسيتُ .
.. سلاما .

- ٣ -

جسم النهار دافيءٌ ،
ومشبعٌ برطوبة الالوان والاضواءْ
هيا .. اسرحي يا غيمة خلعت ثياب حبيبتي ،
وتنهدتْ .
لبستْ هواجسها المطيرةَ ،
ثم عانقها المناخُ الاستوائي / الحريقُ /
أنا وصيفُ الماءْ .

روضت غربتكِ البريئةَ فاهطلي .
النهر : ليس شريطة لمت حقول القمح .
النهر : نزوة بارقٍ راودته .. واراد ..
فاخترعتْ هواجسك الشتاءْ .

نامي على صدري ..
استبيحي هداة الثوب المطرّز بالحجارة ـ ثوبِ قريتنا ـ
ارسميني زهرةً بريةً في قامة المطر الرشيقة
حين يعشب حولنا سقفُ السرير سيفرحُ الفقراءْ

- ٤ -

يا أشجار الزيتون اتحدي
زمن بحيرات النار رغيف لا يأكل منه الفقراءْ
يا اشجار الزيتون انتحري
لجذوعك عنف الصخر .. نقاء الماء
يا اشجار الزيتون انصهري ..

اشتعلي بقناديل الزيت النازف من جسمك
ينبض في الجثث المقتولة وهج احمر :
لا يشبه النفط .
وافصح من وجه الشمس
وارسخ من اقوال الحكماء .

فالزيتون هو الزيتون
والغرباء هم الغرباء

— ٥ —

ومتحد مع الزيتون .
متحد مع الزيت / النزيف
اضيء في ليل الملاحم هضبة الجولان .
دمي : كل النذور تمر عبر دمي
وصدري عامر بطفولة الليمون في ( بيسان ) .
وعمري : عمر مجزرة
هديل حمامة في الغور
سوسنة
طعنة خنجر في الظهر ..
والف رصاصة في الراس
يا أهلي

ومتحد مع الزيتون .
لكل قصيدة ام واطفال وفأس تعزق الأعصاب .
لكل قصيدة وجع يشرش في ضلوع الصخر
يلبس ثوب اغنية ووجه كتاب
لكل قصيدة قلب وشباك على الاحباب
ومتحد مع الزيتون

# البعث .. الينابيع

## سليمان العيسى

عِطَاشُكِ . . يايَنابيعي القُدامى
خُذينا مِلْءَ لَهْفَتِكِ الْتِزاما !

تَعرّى العمرُ ، واحترقتْ رُؤاهُ
ومازِلْنا الطُّفولَةَ والهُياما

عِطاشُكِ . . يايَنابيعي . . خُذينا
إلى قَطَراتِكِ الأولى أوَاما

نَرُدُّ الروحَ ، نَنْفُضُها ، إذا ما
بَلَلْنا مرةً شَفَةً . . إذا ما

* * *

لأنّا قد نَسيناكِ . . اغتَرَبْنا
وصارَ الكأسُ والساقي مَنَاما

لأنّا .. ألجمي بالنارِ حزني
أعيدي لي بداياتي اليتامى

خذيني ، والخريفُ يهزُّ عودي
اليك ، خذي الندامى ، خذي الحطاما

أعيديني إلى الثدي المدمّى
أنا الطفلُ الذي رفضَ الفطاما

* * *

عِطاشُكِ نحنُ .. مَنْ نحنُ ؟ اُنسفحنا
على السكّينِ وعْداً بالخزامى

بأقمارٍ تُخبّئُ ألفَ صيفٍ
وبالأمطارِ تسكرُ الغماما



بشمسٍ للعروبةِ ، كلُّ شمسٍ
تجيءُ ، تعبُّ من دمِها الجماما

عِطاشُكِ .. كم سقيناكِ الأضاحي
لِتسقي نبضَكِ البكرَ الأناما

قتلناكِ انتظاراً .. فأبدينا
وشقّي الدربَ بغداداً وشاما

وحاضرةً وباديةً وغوراً
وأنجاداً .. وقاعدةً وهاما

قَتَلْناكِ انتظــــاراً . . فاتْرُكينا

نُجَرِّبْ مرةً غَدَنا اقتحـــاما

ونعرِفُ أنَّ بَطْنَ الأرضِ أغنَى

وأكْرَمُ . . لو تُزيحينَ اللِّثـــاما

ونعرفُ أنَّ مُهْرَ القَهْرِ أعْـــتَى

وأرْهَبُ . . لو تَحُلِّينَ اللِّجـــاما

وأعرِفُ . . ليسَ هذا الوجهُ وَجْهي

ولا شَمْسي . . التي انفَجرتْ قَتاما

نشيدي أنتِ ، والرُّمْحُ المُسَجَّـى

بخاصِرَتَيْكِ يَذْرونـي كلامـــا

نشيدي أنتِ : ماردَّدْتُ آهـــاً

على وَجَعٍ أزيـــدُ بكِ الْتِحامـــا



* * *

تَعَرَّى العُمرُ . . واحتَرَقَا

رُؤًى مذبوحةٌ مِزَقا

وأشْرَفنا على الهُوَّةْ

رهيبٌ شَدْقُهـــا الهُوَّةْ

عميقٌ قَبْرُها الهُوَّةْ

وأسْوَدُ أسْودُ الليلُ الذي غَسَقا

وأحمرُ أحمرُ الدمعُ الذي اختَنَقا

علىَ أجفانِ من صَلّى
علىَ قدَمَيْكِ مذبوحاً ، ومَنْ عَشِقا
ومازِلْنا . . كما كُنّا
عِطاشَكِ يايَنَابيعي . . كما كُنّا
وتشْهَدُ كُلُّ ، كلُّ جَماجمِ الشهداء مالِنَا ، ولاهُنّا
فكيفَ توارتِ الدقّاتُ في نَبْضِي ؟
وهَلْ تهبّنَ لي نَبْضِي ؟
وما سَمّاه آبائي حِمىَ العِرْضِ
ولونَ الجبهةِ المسروقَ قبلَ البيتِ والأرض
وأُقسِمُ أنني المصلوبُ بينَ العارِ والرفضِ
وبينَ ترَدُّدِ الجُثّةْ
وخَوْفي ، قبلَ مَنْ صَنَعوا
ضَريحي ، صحوةَ الجثّةْ
وأنْ يتمرَّدَ المَوْتَى
وتعرفَ وَجْهَها الجُثّةْ

* * *

عِطاشُكِ . . أيُّ صاعقةٍ تَــــوارَى
بقَلْبِ الصَّخْرِ . . صُبّيها انْتِقاما !
خُذي اللّهَبَ المُقدَّس واغْسِلينــا
وكنْ ياجَمْرُ ، باغَضَبُ السَّــلاما

لأنّا لم نَمُتْ . . مِتْنـــا وغِبْنـــا
عن التاريخِ يَسْحَقُنا انْهِـــزامـــا

* * *

أعيـــدينا إلى القَطَراتِ . . مُـــرّي
بِكفِّكِ . . يَعْرِفِ الدربَ اليَتَـــامى
نُفَجِّرْ كُوّةً . .
نبدَأْ شَراراً . .
نُذَكِّرْ دورةَ الشمسِ الظَّلامـــا
تحـــدَّثْكِ الهـــزيمةُ يـــاجُـــذُوري
إلامَ أنامُ عن قَدَري . . إلامَ ؟
أأكفُرُ ياينـــابيعي ؟ تَـــسامَى
ثراكِ السَّمْحُ عن يَبَسي . . تَسامَى

* * *

أعيدينا إلى الأعماقْ !
هديراً كانتِ الأعماقْ
ووعداً بامْتِشاقِ البَرْقِ ،
يَجْرِفُ كلَّ هذا الموتِ ، هذا الذُّلِّ ،
يَغْسِلُ بالسَّنا الآفاقْ
تحدَّثْنا الهزيمةُ ، بامَّخاضِ البَرْقِ ،

يا إعْصارَنا الخلاَّقَ !

لأنّا لم نمُتْ . . متْنَا

وأيْتاماً بمأْدبَةِ اللئامِ ، بعُرْسهِم ، بِتْنَا

وتَصْمُتُ هذهِ الصحراءُ . .

تَصْمُتُ ياينابيعي . . أَمَلَتْنا ؟

أَأَلْقتْ كلَّ ماختزَنَتْ

إلى عُقْمٍ ، إلى عدَمٍ ، وأَلْقتْنا ؟

* * *

وأبْقَى بِامْتشاقِ الرَّعْدِ أحْلُمُ ياينابيعي

بزلزالِ الينابيعِ

بِمُعْجِزَةِ الينابيعِ

بِما أعْطتْ . .

وما ستكونُ قادرةً على إعْطائه أبداً ينابيعي

عطاشُكِ . . ياابْنَةَ الغيبِ المُرَجّى

فَشُقّي عن ولادتِكِ الـــرّغَـــاما

نَرُدُّ الروحَ ، نَنْفُضُهـــا ، إذا مـــا

مَرَرْتِ على جنازَتِنــــا . . إذا مـــا

* * *

أحِنُّ إليكَ يامَطَراً . . حَمَلْنـا
بَشائِرَهُ إلى الدُّنيا ابْتِسامـا

* * *

أحِنُّ اليكَ . . يابَسَةٌ دِمـائي
وتُشْعِلُها إذا شِئْتَ احْتِدامـا
مُلَوَّثَةٌ غُيومُ الأرضِ . . خُذني
إلىَ أعْماقِ قَطْرَتِكِ اعْتِصامـا
وسَمِّرْني على الثَدْيِ المُدَمّى
أنَا الطفلُ الذي رفَضَ الفِطـاما

نيسان ١٩٧٩

# مختارات من شعر بابلو نيرودا

ترجمة: رفعت عطفة

## وحدة الموت



هنـــاك مقـــابـــر وحـــدهـــا
قبور ملؤها عظام بلا أصوات ،
والقلـــب يعبـــر نفقـــا
مظلمـــا ، مظلما ، مظلمـــا ،
نموت نحو الداخـــل ، كالغرق ،
كـــاختنـــاقنـــا في القلب ،
كسقوطنـــا مـــن الجلد الى الروح .

هنـــاك جثث ،
اقدام من الواح حجرية دبقة وباردة
والموت في العظـــام ،
مثـــل صـــوت نقـــي ،

مثل نباح بلا كلب ،
يصدر عن بعض الأجراس ،
عن بعض القبور
ينمو في الرطوبة
كالنحيب أو كالمطر .

أكون وحيدا
فأرى ، أحيانا ،
توابيت شراعية
تقلع بأموات شاحبين ،
بنساء لهن ضفائر ميتة ،
بخبازين بيض كالملائكة ،
بصبايا جهمات ، متزوجات من كتاب بالعدل ،
توابيت تصعد نهر الأموات العمودي ،
النهر البنفسجي ،
نحو الأعلى ، بأشرعة منتفخة بصوت الموت ،
بصوت الموت الصموت .

يصل الموت الأشياء الرنانة
مثل حذاء بلا قدم ،
مثل بذة بلا إنسان ،
كي يطرق بخاتم بلا حجر ، بلا اصبع ،
كي يصرخ بلا فم ، بلا لسان ، بلا حنجرة ،
ومع ذلك فلخطواته وقع
وللباسه الصامت وقع كشجرة .

انا لا اعرفه ،
قليلة هي الاشياء التي اعرفها ،
واری بصعوبة ؛
لكنني اعتقد ان لغنائه لونَ بنفسجٍ وطبِ ،
بنفسج اعتاد الأرض ،
لان وجه الموت اخضر ،
وخضراء نظرة الموت ،
ولها حدة رطوبة ورقة بنفسج
ولون شتاء حنق .

لكن الموت يمضي ايضا في العالم مرتديا مكنسة
يلعق الأرض .
يبحث عن اموات .
الموت في المكنسة .
انه لسان الموت يبحث عن اموات
إنها إبرة الموت تبحث عن خيط .

الموت فوق الأسرة
في الفرش البطيئة ،
في الألحفة السوداء ،
يعيش متمددا
وفجاة ينفخ ،
يصدر صوتا غامضا ، ينفخ ملاحفَ .
هناك اسرة تبحرُ إلى ميناءٍ ،
حيث ينتظر الموت مرتديا زيَّ قائدِ اسطول

## وداع

— ١ —

مـن أعـمـاقك طفـل" حزيـن"
مثلـي ، جائيـاً ، ينظـر إلينـا .
مـن أجـل تلـك الحيـاة التي ستتقد"
في اوردتـه ، على حيـاتينـا ان ترتبطـا
مـن اجـل عينيـه المفتحتـين في الأرض
سـأرى في عينيـك دموعـا ، يومـا ما .

— ٢ —

انـا ، لا اريـده ، يـا حبيبتـي ،
كـي لا يربـط شيء" بيننـا ،
كـي لا يجمـع بيننـا شيء :
لا الكلمـة" التي عطّرت" فمـك
ولا الذي لم تقلـه كلمـاتـك ،
لا فرحـة الحبّ التي كانت لنا
ولا انتحابـك قرب النافـذة .



— ٣ —

( احـب" حـب" البحـارة :
يقبّلـون ويرحلـون
يتركـون وعـداً
ثم" ابـداً لا يعـودون .
في كل" مينـاء امـرأة تنتظر ،
والبحـارة يقبّلـون ويرحلـون .
يضـاجعون المـوت في ليلـة مـن الليالي
علـى فـراش البحـر ) .

– ٤ –

احبّ حبّاً يتوزّع
بين خبز وفراش وقبل ،
حبّاً قد يكون خالداً
وقد يكون كالوميض ،
حبّاً يريد الانعتاق
حتى يعود فيحبّ ،
حبّاً مقدساً يقترب ،
حبّاً مقدساً يرتحل .

– ٥ –



لن تلتقي بعد عيناي في عينيك
ولن يحلو بعدُ قربك المي .
لكنني حيث امضي احمل نظرتك
وحيث تمضين تحملين المي .
كنت لك ، كنت لي ، ماذا اكثر ؟
معاً اتكانا في الطريق الذي مرّ فيه الحبّ .
كنت لك ، كنت لي ، وستكونين لمن يحبّك ،
لمن سيقطف من بستانك ما زرعته انا .
انا راحلٌ ، إنني حزين ، لكنني دائماً حزين .
إنني من ذراعيك قادم ولا اعرف إلى اين امضي .
من قلبك طفلٌ يقول لي : وداعاً
واقولُ له وداعاً .

## اغنيـة الحبيبيـن الميتـين

هـي كـانت جميلـة وطيبـة
اغفـر لهـا يـارب .
هـو كـان حلـوا وحزينـا .
اغفـر لـه يـارب .
كـانت تحـب الأغـاني الحلـوة
وكـانت اغنيـة حلـوة !
اغفـر لهـا يـارب
عندمـا كـان يتكلـم ،
كـان كمـا لـو ان احـدا
يبكـي في صـوتـه .
اغفـر لـه يـارب !
كـانت تقـول : « إني خائفة .
واسمع صوتاً في البعيـد » .
اغفـر لهـا يـارب !
كـان يقـول : « يدك الصغيرة
على شفتيّ »
اغفـر لـه يـارب
معـا كـانـا ينظـران إلى النجـوم ،
ولا يتحـدثـان عـن الحـب
عنـدما كانـت تمـوت فـراشـة ،
كـانـا يبكيـان :
اغفـر لهمـا يـارب .

هي كانت جميلة وطيبة
هو كان حلوا وحزينا .
ماتا بنفس الألم .
اغفر لهما
اغفر لهما
اغفر لهما يارب !

## موت مليساندا

تحت ظلّ الغار
« مليساندا » تحتضر .
سيموت جسدُها الخفيف .
سيقبرون جسدها الجميل .
سيجمعون يديها اللتين من ثلج .
سيتركون عينيها مفتوحتين
كي تضيء « لبليئاس »
حتى بعد موتها .
تحت ظلّ الغار
« مليساندا » تحتضر بصمت .
لأجلها سيبكي الينبوعُ
بكاءً فاجعاً سرمديا
وستصلي لأجلها أشجار السرو ،
راكعة تحت الريح .
سيكون هناك خبب جياد
ونباحُ كلاب مجنونٌ

تحت ظل الغار
« مليساندا » تحتضر .
لأجلها ستنطفىء
الشمس في الحصن مثل جحيم ،
وسيموت « بليئاس »
عندما يحملونها الى القبر .
سيتيه لأجلها ليلا ،
محتضرا في الدروب .
لأجلها سيدوس الورود ،
سيلاحق الفراشات ،
وسينام في المقابر
لأجلها ، لأجلها ، لأجلها
مات الأمير « بليئاس » .



**الشاعر يبدأ الغناء**

الحقيقة ان في سلسلة الجبال الضرورية ،
تحت البركان ذي الألسنة السبعة
حيث هبط صوت الماء المدّوم ،
ابن الثلج ، في كل الاتجاهات ،
لاشيء يمكن أن يولد سوى الأيام
التي تهزها الريح والندى في الغابة .
إرادة المحركات كانت تستهلك بعيدا :
دخان القطارات كان يمضي نحو المدن

وأنا ، عامل منجم الصمت ، العنيد ،
وجدت المنطقةَ الظلَّ ، اليوم الصفر
حيث يبدو أن الوقت يصير
فيلا عجوزا أو يتوقف ربما ليموت ،
ربما ليستمر ،
لكن بين الليلة والليلة كان يتهيأ
الآتي ؛
اليومَ التالي ، مثل نقطة .
وهنا تبدأ هذه الأغنية الليلية السوداء

## رودو وروسيتا

« رودو » ، بطريرك حجريّ ، رآها دون أن يراها ،
« روسيتا » ، البنت القيصرية ، كانت فلاحةً ،
عريضةَ النهدين ، صغيرة الفم والعينين ،
كانت تخرج باحثة عن ماء وكانت دنيا .
كانت تخرج لغسل الثياب وكانت نقية .
كانت تعبُرُ الثلج وكانت ثلجا .
كانت ساكنة مثل نهر جليديّ
« روسيتا رانيث » كانت لا مرئية كانت فواحة .
كرّسها « رودو » ، دونما علم منه ، للصمت
لقد كانت حاجز الطبيعة الجليدي :
ابتداء من أيسن حتى الجنوب باتا غونيا
أوقعت . شروط الشتاء الأرضي الحزينة

كان رأس « رودو » يحيا في الضباب
يلاحق ، من ندبة الى ندبة بركانية اخرى ،
على جواده ودون توقف
رائحةً ، مسافةً ، سلام المروج .

## ظهور

هناك ، ظهرت عارية
بين ثلج ولهب ، بين حرب وندى ،
كما لو ان تحت سقف الاعصار سربا من الحمائم التائهة في البرد
اشتعل ، وسقطت واحدة منه فوق صدر « رودو » .
فانفجر هناك بياضها .



## مامن نيسان
( سوناتا )

اذا سألتموني اين كنت
علي ان اقول : يحدث ،
علي أن اتكلم عن الارض التي صيرتها الحجارة قاتمةً
عن النهر الذي باستمراريته يتهدم :
لا اعرف سوى الاشياء التي فقدتها العصافير ،
البحر الذي خلفته ورائي واختي الباكية .
لماذا كل هذه المناطق ؟
لماذا يجتمع نهار مع آخر ؟
لماذا تتراكم ليلة سوداء
في الفم ؟ لماذا الأموات ؟

اذا سألتموني من أين أنا آت ،
فعلي ان اتحدث مع اشياء مهشمة .
مع ادوات جد مُرّة
مع بهائم كثيرة ، غالبا ماتكون عفنة ،
ومع قلبي المغموم .
ليست ذكريات تلك التي عبرت ،
ولا تلك الحمامة الصفراء التي تغفو في النسيان ،
وانما وجوه ودموع ،
اصابع في الحنجرة ،
ومايتساقط من أوراق :
ظلمة يوم مضى ،
يوم اقتات بدمنا الحزين .
هاكم بنفسجا ؛ سنونات ،
وكل ماتحب وما يظهر
في البطاقات الحلوة ذات الأذيال الطويلة ،
حيث يتنزه الزمن والحلاوة .
ولكن علينا الا نجتاز أبعد من هذه الأسنان
ولا نعض القشور التي يجمعها الصمت ؛
لانني لا اعرف بما اجيب
فهناك اموات كثر ،
ارصفة كثيرة شطرتها الشمس الحمراء ،
رؤوس كثيرة تطرق البواخر ،
ايد كثيرة كمّت افواها ،
واشياء كثيرة اريد ان انساها .

## الليلة البحرية

ايتها الليلة البحرية ، التمثال الابيض والاخضر ،
انني احبك ، نامي معي .
فقد رحت اتكلس واموت في الشوارع .
نمت معي الاخشاب ،
حصل الانسان على رماده .
واستعد للراحة تحيط به الارض .
اغلق الليل كي لاترى عيناك
راحته البائسة :
اشتهى القرب ، فتح ذراعيه
تحرسه كائنات وجدران ،
سقط في حلم الصمت ،
هاقد وصلت مع حبي ، الذي يشدني ،
ايتها الليلة ـ الاوقيانوس ،
هاقد وصلنا مع حبي ، الذي ينشدني ،
إلى شكلك المفتوح ،
الى امتدادك الذي يرقبه « الدبران »
إلى فم غنائك المبلل ،
رايتك ، ياليلة البحر ، عندما كنت تولدين ،
يطرقك عرق اللؤلؤ اللا محدود :
رايت الخيوط المنجمة تنحاك
وكهرباء خصرك ،
والحركة الزرقاء
للأصوات التي تلاحق حلاوتك المتهمة
احبيني دون حب ، ايتها الزوجة الدامية

احبيني بفضاء ،
بنهر تنفسك ،
بتزايد ماسك الرائع
احبيني دون هدنة منك ،
امنحيني استقامة الملك .
جميلة انت ، ياحبيبة ، ياليلة جميلة :
تخبئين العاصفة مثل نحلة
غافية في إبرك المستنفرة
وحلم وماء يرتعشان في
كؤوس صدرك
الذي تلاحقه المنحدرات .
ايها الحب الليلي ، لقد تبعت ما كنت ترفعه ،
خلودكَ ، البرجَ المرتجف
الذي تولى النجومَ ، مقياسَ
تذبذباتك ، المستوطنات
التي يرفعها الزبد في خواصرك :
إنني مشدود الى حنجرتك .
والى الشفاه التي تحطمها على الرمل .
من انت ؟ يا ليلة البحار ، اخبريني
إذا كان شَعْرك الوعر
يغطي الوحشة كلها ،
إذا كان لا نهائيا هذا الفضاء
الذي من دم ومروج .
قولي لي من انت ايتها المملوءة بالزوارق ،
بالاقمار التي تطحنها الريح ،

يا سـيدة المعـادن كلهـا ،
يا وردة العمـق ،
ايتهـا الوردة التي بللتهـا
عاصفـة الحب العـاري .
يا وشـاح الارض ، ايهـا التمثـال الأخضر ،
إمنحيني موجـة مثـل ناقوس
إمنحيني موجـة زهـر ليمون شرس ،
جمهرة الصـلاء ، زوارق السمـاء الكبيـرة ،
جمهرة النيـران السماويـة :
فأنا اريـد لحظـة انتشـار واحـدة ،
اريـد مسافتـك ،
اكثر ممـا اريـد الاحـلام جميعـا ،
كلّ المرجـان الذي تقيـسـه ،
نظـامـك التـاملي الجهـم .
كل الشـوك الذي يزور

الظلمـة ، والنهـار الذي تعـدّ ،
اريـد ان تكون لي جبهتـك الآنيّة ،
ان افتحهـا في اعمـاقي ،
كي أولدَ على ضفـافك كلهـا ،
ان اذهب الآن مع كلّ الأسـرار المتنفسة ،
مع خطوطك المظلمـة المتخفيـة فيّ ،
كالـدم والرايـات ،
حـامـلا هـذه الاقتراحـات السريـة
إلى بحـر كل يوم ، الى المعـارك
التي في كل باب ـ حب وتهـديدات ـ
تحيـا نائمـة .

# الكل والجزئيات

فصل من كتاب « الإله الخفي »

لوسيان غولدمان

ترجمة : د . جمال شحيد

يعتبر كتاب « الإله الخفي » الذي الفه غولدمان عام ١٩٥٦ من أنضج الكتب التي عالجت الادب والفكر الفرنسيين في القرن السابع عشر. واعيد طبع الكتاب عام ١٩٧٦ في دار نشر غاليمار ، ضمن سلسلة جديدة اسمها « تيل Tel » . ويستمد الكتاب أهميته من المنهج التطبيقي البنيوي الذي وجهه غولدمان بغية الوصول الى فهم البنية الذهنية المجتمعية من خلال الانتاج الادبي أو الفني . وفي **الإله الخفي** درس غولدمان الرؤية المأساوية للحركة الجانسينية التي تمثل طبقة اجتماعية فقدت وظيفتها ، وهي طبقة نبلاء الرداء ، والتي بلورت ايديولوجيتها في تطرف ديني واخلاقي لا يقبل باوساط الحلول او بالتسويات. فالانسان حسب الحركة الجانسينية ممزق بين الله **الخفي** ـ الذي لايتجلى إلا لعدد ضئيل من المختارين ـ والعالم المرفوض الذي لا يمثل شيئا بالنسبة لعظمة الله . ويحاول غولدمان ان يبين المسارات الكبرى للفكر الجانسيني وكيفية تبلوره في أعمال كاتبين جانسينيين كبيرين هما باسكال وراسين .

ونقتطع من هذا الكتاب الفصل الاول لتركيز غولدمان فيه على المنهجية ، فيبين العلاقة القائمة بين الكلية والجزئيات ؛ إذ يستحيل فهم هذه الجزئيات أو تلك دون وضعها في إطارها العام ، والا كانت منقوصة أو مشوهة .

( المترجم )

**تدخل الدراسة الحالية ضمن عمل فلسفي إجمالي . فمع ان التبحر في العلم هو شرط ضروري لكل فكر فلسفي رصين ، فلن تكون دراستنا إذن تامة او عمل تبحر بحت . لا شك ان الفلاسفة والمؤرخين المتبحرين يعالجون الاحداث ذاتها(١) ، ولكن المنظور الذين يتطلعون من خلاله اليها والاهداف التي يضعونها نصب اعينهم تختلف تماما .**

---

(١) ويجب على كل منهما معرفتها ، قدر المستطاع ، بعد أن يأخذوا بعين الاعتبار الوضع الراهن للابحاث وكذلك أيضا الزمن والامكانات المتاحة لهم . ( المؤلف )

فان المؤرخ البحاثة يبقى على مستوى الظاهرة التجريبية المجردة التي يسعى للتعرف على تفاصيلها الدقيقة ، فلا يقوم بعمل مشروع او نافع فحسب وانما ايضا ضروري للمؤرخ الفيلسوف الذي يريد انطلاقا من هذه الظاهرات التجريبية المجردة نفسها ، الوصول الى ماهيتها المعنوية .

وهكذا فان مجالي البحث يتكاملان ، إذ يقدم التبحر في العلم للفكر الفلسفي المعلومات التجريبية الضرورية ، كما ان الفكر الفلسفي بدوره يوجه الابحاث المتبحرة ويدلها على اهمية الاحداث المتعددة التي تشكل المجموعة التي لا تنضب للمعطيات الفردية .

ومع الاسف فان توزيع العمل يحبذ الايديولوجيات ، فغالبا ما نصل الى إنكار اهمية هذا الوجه او ذاك من اوجه البحث . فيظن المؤرخ البحاثة ان المهم هو ادراج دقيق لهذا التفصيل السيري او الفقهي ـ اللغوي حول حياة الكاتب او النص ، بينما ينظر الفيلسوف بنوع من الاحتقار الى العلامة الصرف الذي يكدس المعلومات دون النظر الى اهميتها ومعناها .

فلندع جانبا هذه الملابسات ، ولنكتف بالتاكيد على ان الامور التجريبية المنفصلة والمجردة تشكل نقطة الانطلاق الوحيدة في البحث ، وان امكانية فهم هذه الامور واستخلاص قوانينها ومعناها هي المقياس الوحيد الصالح للحكم على قيمة الطريقة او المذهب الفلسفي .

يبقى علينا ان نعرف إن كان بمقدورنا الوصول الى هذه النتيجة ، عندما يتعلق الامر باحداث انسانية ، إلا بتلمسها بوساطة التصور الجدلي .

يتوخى العمل الحاضر توضيح هذه المسالة بدراسة عديد من الكتابات التي تشكل بالنسبة الى مؤرخ الفكر والادب مجموعة محددة ومحصورة من الامور التجريبية ؛ وذلك بدراسة خطرات باسكال واربع مسرحيات لراسين هي : اندروماك وبريتانيكوس وبيرينيس وفيدر . وسنحاول ان نظهر كيف ان مضمون هذه الاعمال وبنيتها يفهمان فهما احسن على ضوء التحليل المادي والجدلي . ولا يغير القول إن هناك عملا محدودا وجزئيا لا يدعي البت هو وحده في صلاحية طريقتنا ، إذ إن قيمتها وحدودها لا يمكن ان تتبلور الا بوساطة مجموعة من الاعمال تمت كتابتها جزئيا على يد مؤرخين ماديين مختلفين منذ ماركس ، ولم تكتمل بعد .

إن العلم يتكون تدريجيا ، مع انه يسعنا ان نامل بأن تتيح كل نتيجة حاصلة بالتالي مسعى مثمرا . ولقناعتنا ان العمل العلمي ( كالوعي بشكل عام ) هو ظاهرة اجتماعية تفترض تضافر جهود فردية عديدة ، فاننا نامل تقديم مساهمة في فهم اعمال باسكال وراسين من جهة ، وفي بنية شؤون الوعي والتعبير عنها فلسفيا وادبيا من جهة ثانية . ولا شك ان هذه المساهمة ستكمل ( بالفتح ) وتصبح متجاوزة بعد ظهور اعمال لاحقة اخرى .

ومع ذلك فلنؤكد ان السطور الآنفة الذكر ليست مجرد احتجاج شخصي للتواضع ، وانما هي تعبير عن موقف فلسفي محدد يتعارض اساسا مع كل فلسفة تحليلية تسمح بوجود مبادىء عقلية اولى او نقاط انطلاق محسوسة ، تكون بمجموعها مطلقة . وإذ تنطلق العقلانية من افكار فطرية بديهية ، والتجريبية من الاحساس او الادراك ، فانهما تقبلان كلتاهما في كل لحظة من البحث

بوجود مجموعة من المعلومات الحاصلة يسير الفكر العلمي بوساطتها قدما مع شيء من اليقين دون الاضطرار الى الرجوع الطبيعي والضروري الى مسائل سبق ان حلت . وبالعكس فان الفكر الجدلي يؤكد ان لا وجود أبدا لنقاط انطلاق اكيدة ولا لمسائل محلولة بشكل نهائي ، وان الفكر لا يتقدم ابدا بخط مستقيم لان كل حقيقة جزئية لا تاخذ معناها الحقيقي الا من طريق مكانها في المجموعة ، كما ان المجموعة لا يمكن معرفتها الا بوساطة التقدم في معرفة الحقائق الجزئية ، وهكذا يظهر التدرج في المعرفة كتارجح مستمر بين الجزئيات والكل ، اذ يجب أن يوضح احدهما الآخر .

وحول هذه النقطة بالذات ، وحول نقاط اخرى عديدة ، فان عمل باسكال يمثل المنعطف الكبير في الفكر الغربي انطلاقا من المذهب الذري العقلاني او التجريبي ووصولا الى الفكر الجدلي . وقد نص هو نفسه ذلك مؤكدا ذلك في مقطعين يوضحان بخاصة التعارض الجذري بين موقفه الفلسفي وأي شكل من اشكال العقلانية او التجريبية . وبرأينا أن هذين المقطعين يعبران جليا عن اهم شيء في الفكر الباسكالي وفي كل فكر جدلي ، إن عنينا بذلك الممثلين الكبار من الكتاب امثال كانط وهيغل وماركس ولوكاتش، او بتواضع أكبر الدراسات الجزئية والمحدودة نظير كتابنا هذا .

نذكرهم منذ الآن منوهين باننا سنعود اليهم في اثناء الكتاب وانه بامكاننا فهم اعمال باسكال ومعنى مسرحيات راسين ، من خلال هذه المقاطع وغيرها .

« إذا درس الانسان نفسه اولا وجد كم هو عاجز عن تجاوزها . كيف يستطيع الجزء أن يعرف الكل ؟ ولكنه ربما يصبو لان يعرف على الأقل الاجزاء التي بواسطتها يبلغ الاتزان . بيد ان جزيئات العالم مرتبطة ومتداخلة معا بحيث يبدو لي مستحيلا معرفة الواحدة دون الاخرى ودون الكل » ( المقطع ٧٢ من خطرات باسكال ) . « إذن بما ان كل شيء مسبَّب ومسبِّب ، مساعِد ومساعَد ، لا مباشر ومباشر ، وبما أن الاشياء كلها مرتبطة بعلاقة طبيعية ولا محسوسة تجمع اشدها بعدا واختلافا ، اعتبر من المستحيل معرفة الجزيئات دون الكل ، او الكل دون معرفة خاصة بالجزيئات » . ( المقطع ٧٢ من طبعة برونشفيغ ) .

ويعرف باسكال كم يتعاض هنا مع العقلانية الديكارتية . فكان ديكارت يظن اننا إن لم نستطع فهم اللامحدود فإن لدينا في فكرنا على الأقل نقاط انطلاق ومبادىء اولى بديهية . ولم يكن يرى ان المشكلة واحدة بالنسبة الى العناصر وللمجموع واننا بقدر ما نجهل المجموع يستحيل علينا معرفة العناصر .

« على ان اللانهاية في الصِغَر هي اقل وضوحا بل ادعى الفلاسفة الوصول اليها فعثروا . وهذا ما حداهم الى وضع عناوين معتادة مثل : مبادىء الاشياء ومبادىء الفلسفة : واشباه ذلك مما هو رفيع ظاهريا على الأقل ، او هذا العنوان الذي يذر الرماد على العيون : معرفة كل شيء » ( المقطع ٧٢ من خطرات باسكال)(١) . وانطلاقا من هذه الطريقة في ادراك العلاقات القائمة بين الجزيئات والكل ، يجب أن

(١) يجدر التنويه هنا بأن ديكارت وضع عام ١٦٤٤ كتابا باللغة اللاتينية عنوانه « مبادىء الفلسفة » ، وبأن بيك دى لا ميراندول نادى في اطروحاته التسعمئة الشهيرة بأن الفلسفة تستطيع معرفة كل شيء ، وكان ذلك في روما عام ١٤٨٦ . ( المترجم )

نفهم حرفيا المقطع التاسع عشر من الخطرات وان نعطيه معناه الاقوى : « إن آخر شيء نجده عندما نؤلف كتاباً هو أن نعرف الشيء الذي يجب وضعه في البداية » .

وهذا يعني ان دراسة مسالة ما لن تنتهي ابدا لا في مجملها ولا في عناصرها . فمن جهة ، يتضح أننا بإعادتنا للكتاب نجد ايضا ، وفي آخر المطاف فقط ، ما كان يتوجب علينا وضعه في البداية ، ومن جهة ثانية فإن ما يصح للمجمل لا يصح لجزئياته التي لاتشكل عناصر اولى بل مجموعات نسبية ضمن نطاقها إن الفكر هو سعي حيّ ذو تقدّم حقيقي دون ان يكون تسلسلياً ( خطيّا ) ودون ان ينتهي ابدا .

وبمعزل عن كل حكم ذاتي ، نفهم الآن لماذا لا نستطيع لاسباب معرفية ، ان نرى في كتابنا هذا سوى مرحلة في دراسة مسالة ما ، وسوى إسهام في سعي لن يستطيع ان يكون او يدّعي انه فردي او نهائي .

إن الهدف الاساسي لكل فكر فلسفي هو الانسان ووعيه وتصرفه . وفي نهاية المطاف ، تكون كل فلسفة انتروبولوجيا . وبالطبع لن نستطيع في كتاب مكرس لدراسة مجموعة من الوقائع الجزئية أن نعرض موقفنا الفلسفي بمجمله . ولكن بما ان الوقائع التي ندرسها هي أعمال فلسفية وادبية ، يجوز لنا قول عدد من الكلمات حول موقفنا من الوعي بشكل عام ومن الابداع الادبي والفلسفي بشكل خاص .

وانطلاقا من المبدا الاساسي للفكر الجدلي تبقى مجرّدة وسطحية طالما أنها لم تتجسد عملياً بتلازمها مع المجموع لانه وحده يسمح بتجاوز الظاهرة الجزئية والمجردة ليبلغ ماهيتها المحسوسة ومعناها ضمنيا ، لانعتقد ان الفكر والعمل عند كاتب ما يستطيعان ان يفهما لذاتهما إن بقيا على مستوى الكتابات أو حتى مستوى القراءات والتأثيرات . إن الفكر ليس إلاّ مظهراً جزئياً لواقع اقلّ تجريداً : الانسان الحي والكامل : وهذا بدوره ليس إلاّ عنصراً من مجموعة هي المجموعة الاجتماعية . فلا تاخذ فكرة أو عمل معناهما الصحيح إلا إذا اندمجتا مع كامل الحياة أو التصرّف . وكذلك غالبا ما يحصل أن التصرّفالذي يسمح بفهم العمل الادبي ليس هو تصرف المؤلف وانما تصرف المجموعة الاجتماعية ( التي يمكنه عدم الانتماء اليها ) ، ولا سيما تصرف طبقة اجتماعية ما ، عندما نعالج كتباً مهمّة .

ذلك انّ المجموع المتعدد والمعقد للعلاقات البشرية التي يعود اليها كل فرد ، غالباً ما يخلف تصدعات بين حياته اليومية من جهة وفكره التصوري وخياله المبدع من جهة أخرى ، أو انه لا يترك بين هذه العلاقات إلاّ علاقة متوسطة أكثر من اللازم لا تستطيع عملياً أن تدنو من كل تحليل دقيق نوعا ما . ففي هذه الحالات ( وهي كثيرة ) يصعب علينا فهم العمل الادبي اذا شئنا أن نفهمه فقط او في بادىء الامر من خلال شخصية مؤلفه . بالاضافة الى ذلك فإن نية كاتب ما أو المعنى الذاتي الذي ينظر به الى عمله لا يتطابقان دائما مع المعنى الموضوعي للعمل الادبي الذي يثير اهتمام المؤرخ – الفيلسوف بادىء ذي بدء . إن « هيوم » ليس شكاكا متزمتا ، وإنما النزعة التجريبية عنيت بالشك ؛ إن ديكارت هو مؤمن ، ولكنّ العقلانية الديكارتية هيملحدة. فبوضعنا العمل الادبي في مجموع التطور التاريخي وبربطنا إياه بمجمل الحياة الاجتماعية ، يستطيع الباحث ان يستخلص

المعنى الموضوعي الذي كثيراً ما لا يعيه مبدعه بالذات .

إن الفروق بين العقيدة الكالفينية والجانسينية حول القضاء والقدر ليست مرئية جداً ( علماً بانها موجودة فعلا ) ، إذا استمر البحث على مستوى الوعي . وإن دراسة السلوك الاجتماعي والاقتصادي للمجموعات الجانسينية والكالفينية تجعل الفرق واضحاً . إن الزهد الذي مارسته المجموعات الكالفينية ضمن العالم والذي درسه ماكس فيبر – وساهم هذا الزهد كثيراً في تراكم رؤوس الاموال وانطلاقة الراسمالية الحديثة ، من جهة – وإن رفض كل حياة تتم ضمن العالم ( اجتماعية كانت ام سياسية ام حتى دينية ) وهو ما يميز مجموعة الجانسينيين المتطرفين، من جهة اخرى ، يتيحان لنا ان نستشف فوراً تعارضاً وجد تعبيراً له في العداء الذي كان يكنه الجانسينيون ضد الكالفينية ، وكان هذا العداء حقيقياً وعميقاً بالرغم من التقارب الظاهري لهاتين العقيدتين . وكذلك فإن مسرحيات راسين التي لا تفسّر علينا حياته إيضاحاً كافياً تُفهم جزئياً على الاقل بتقاربها من الفكر الجانسيني ومن الوضع الاجتماعي والاقتصادي لفئة نبلاء الرداء اثناء حكم لويس الرابع عشر .

ولنوضح : إن مؤرخ الفلسفة او الادب يجد نفسه في البداية امام مجموعة من الوقائع التجريبية هي النصوص التي ينوي دراستها. ويستطيع أن يدرس هذه النصوص إمّا بواسطة مجموع الطرق الفقهية – اللغوية البحتة التي نطلق عليها اسم الطرق الوضعية، وإمّا بواسطة طرق حدسية وعاطفية ترتكز على التقارب والتعاطف ، وإمّا اخيراً بوساطة طرق جدلية . وسنقصي حالياً المجموعة الثانية ( من الطرق ) لاعتقادنا انها على الاقل لا تتميّز بطابع علمي ، ونلاحظ ان هناك مقياساً وحيداً يستطيع ان يحكم بين انصار الطرق الجدلية والطرق الوضعية وهو إمكانية فهم مجموع النصوص في معناها المتماسك قليلا او كثيراً ، إذ تشكل هذه النصوص ، لهؤلاء ولاولئك ، نقطة انطلاق ونقطة انتهاء لعملهم العلمي .

إن المفهوم الآنف الذكر للعلاقة القائمة بين الكل والجزئيات تفصل بوضوح الطريقة الجدلية عن الطرق المعتادة في التاريخ المتبحر والتي لا تاخذ كفاية بعين الاعتبار المعطيات الواضحة لعلم النفس ومعرفة الوقائع الاجتماعية (1) . ذلك انّ كتابات مؤلف ما . لا تشكل إلا جزءاً من سلوكه الذي يتعلق ببنية فيزيولوجية ونفسية معقدة جداً يصعب ان تبقى كما هي وثابتة طوال الحياة الفردية .

زد على ذلك ان تنوعاً مماثلا يظهر بالضرورة حيث يوجد الفرد طوال حياته . ولا شك انه إذا تيسرت لنا معرفة تامة للبنية النفسية للمؤلف المدروس ولتاريخ علاقاته اليومية مع بيئته الاجتماعية والطبيعية ، نستطيع ان نفهم ، إن لم يكن بشكل كامل فعلى الاقل بنسبة كبيرة ، عمله الادبي من خلال سيرته الشخصية . ومع ذلك فإن معرفة مثل هذه تبقى مؤقتا وربما في حيّز الطوباوية . وحتى عندما يتعلق الامر بافراد معاصرين يستطيع عالم النفس دراستهم مخبرياً واخضاعهم لكل انواع التجارب والروائز ، والتساؤل حول عواطفهم الحالية وحياتهم السابقة ، فإنه يكاد يحصل على شيء آخر سوى نظرية

---

(1) نريد تحاشي كلمة « علم الاجتماع » التي تطرح مجموعة من المسائل لا يسعنا إدراجها هنا . ( المؤلف )

جزئية نوعا ما للفرد المدروس ؟ فكم بالحري يجوز ذلك لإنسان توفي منذ عدة قرون ولا يسعنا حتى عن طريق الابحاث الرصينة جدا ان نتعرف عليه إلا بشكل سطحي وجزئي كثيرا . فمن المقارنة أن نحاول فهم اعمال افلاطون وكانط وباسكال من خلال سيرتهم الشخصية ، وذلك في زمن بدانا نعرف فيه اكثر من اي وقت مضى التعقيد الشديد للفرد البشري ، بفضل التحليل النفسي وعلم النفس الشكلي واعمال جان بياجيه . وبالرغم من كل التبحّر في العلم والصرامة العلمية الظاهرين ، فإن نتائج مثل هذه المحاولات تبقى بالضرورة اعتباطية نوعا ما . وبالطبع لا يعني ذلك اننا نقصي دراسة السيرة الشخصية من عمل المؤرخ . فغالبا ما تقدم له ايضاحات ان لم تعالج نقاطا تفصيلية فإنها تبقى ذات اهمية كبرى . على انها ستبقى دائما وسيلة مساعدة وجزئية للبحث يجب مراقبة نتائجها بطرق مختلفة وخاصة لا يجب باي شكل من الاشكال ان نجعل منها اساسا للشرح .

وهكذا فان محاولة تجاوز النص المكتوب بالدخول في سيرة مؤلفه تتجلى صعبة وتبدو نتائجها غير اكيدة . الا يجدر بنا والحالة هذه ان نعود الى الطرق الوضعية والنص نفسه ودراسته الفقهية ـ اللغوية بكل ما لهذه الكلمة من معنى واسع ؟
لا نعتقد ذلك ، لان كل دراسة فقهية ـ لغوية تصطدم بحاجزين يصعب تجاوزهما، طالما انها لم تدخل العمل الادبي ضمن المجموعة التاريخية التي هي جزء منها .
اولا كيف يسعنا تحديد هذا العمل ؟ هل هذا كل ما كتبه الكاتب المدروس ، بما في ذلك الرسائل والمسودات البسيطة والكتب المنشورة بعد موته ؟

نعرف البراهين التي تدافع عن هذا الحل او ذاك . وإنّ صعوبة الاختيار تكمن في انّ ما كتبه مؤلف ما متفاوت الاهمية لفهم عمله . هناك نصوص تشرح بالحوادث الشخصية التي اعتورت حياة الكاتب والتي تقدم هكذا اهمية في مجال السيرة الشخصية على ابعد تقدير ؛ وهناك نصوص اساسية يستحيل بدونها ان يفهم العمل . ومما يجعل عمل المؤرخ اكثر صعوبة هو ان هذه النصوص او تلك موجودة في الكتب المنشورة وفي الرسائل والملاحظات الشخصية . ونجد انفسنا امام احد مظاهر الصعوبة الاساسية لكل عمل علمي الا وهو التمييز بين الجوهر والعرض ، وهذه مسالة شغلت الفلاسفة من ارسطو حتى هوسيرل وينبغي ان نجد لها جوابا موضوعيا(1) وعلميا .
الصعوبة الثانية التي لا تقل اهمية عن الاولى : إن معنى نصّ ما يستبعد أن يكون لاول وهلة اكيدا وثابتا .
ذلك انّ هناك كلمات وجملا ومقاطع متشابهة ظاهريا او حتى متطابقة تستطيع ان تكون بمعان مختلفة عندما تدخل في مجموعات مختلفة . وكان باسكال يعرف ذلك افضل من غيره إذ قال : « عندما ترتب الكلمات بطريقة مختلفة تعطي معنى مختلفا ، وعندما ترتب المعاني بطريقة مختلفة تعطي انطباعات مختلفة » ( المقطع ٢٣ ) .
« فلن يتهموني باني لم اقل شيئا جديدا ؛ وعندما يلعبون بالكرة يلعب بنفس الكرة كلا الفريقين ، إلاّ ان احدهما يتصرف بها احسن .
« افضل ان يقال لي انني استعملت كلمات قديمة . كما لو ان الكلمات نفسها لم تكن تؤلف شكلا آخر من الكلام عندما يكون تنظيمها مختلفا ، وكذلك ايضا فان الكلمات تعطي افكارا اخرى عندما يختلف تنظيمها » ( المقطع ٢٢ ) .

---

(1) وسنحاول ان نظهر ان هذا هو عكس الجواب العلموي والوضعي . ( المؤلف )

والحال انه يستحيل عمليا ادخال معانٍ في « صلب الكلام » طالما لم يتم التمييز في العمل بين الجوهري والثانوي ، وبين العناصر التي تشكل « صلب الكلام » هذا والنصوص غير الاساسية التي يجب تركها جانباً .

كل هذا يبدو نوعا ما واضحا . إلاّ انّ عددا كبيرا من المؤرخين لا يزال يفصل بشكل اعتباطي بعض عناصر العمل لتقريبها من عناصر اخرى مماثلة وموجودة في عمل آخر مختلف تماما . ومن لا يعرف الروايات المنتشرة جدا والمستمرة حول « رومانسية » روسو وهولدرلين وحول التقارب بين باسكال وكيركغارد الخ ... او المحاولة التي اجراها لابورت Laport ومدرسته ( والتي سنعود اليها في هذا الكتاب ) للتعرف على المواقف المتعارضة لكل من باسكال وديكارت .

وفي جميع هذه الحالات نجد الاسلوب نفسه : اي اننا نعزل من سياق النص بعض العناصر الجزئية للعمل ، ونجعلها كليات مستقلة ونلاحظ بالتالي وجود عناصر مماثلة في عمل آخر نجري معه تقاربا . وهكذا نخلق تماثلا مصطنعا اذ نهمل عن وعي او غير وعي سياق النص الذي يختلف تماما والذي يعطي هذه العناصر المتشابهة معنى مختلفاً او متعارضاً .

لا شك ان عند روسو وهولدرلين نوعا من الاحساس العاطفي وتشديدا على الانا الذاتي وحبا للطبيعة وكل هذا ، ان عزل من سياق النص يستطيع ان يتقارب ظاهريا من الكتاب الرومانسيين . ولكن يكفي ان نتذكر كتاب العقد الاجتماعي ، وفكرة الإرادة العامة ، وغياب كل فكرة عن النخبة المتعارضة مع المجموعة الكونية ، والاهمية المحدودة التي تتمتع بها القرون الوسطى في نظر هذين الكاتبين ، وتحمس هولدرلين لليونان ، كي نرى الى اي حدّ يكون عملهما متعارضاً مع الرومانسية(١) .

ولا شك اننا سنجد كذلك عند باسكال موقفا ايجابيا وسلبيا معا تجاه العقل . بيد ان العنصر الايجابي لا يقربه اكثر من ديكارت كما ان العنصر السلبي لا يقربه اكثر من كير كيغارد ، الا اذا نسينا ان هذين العنصرين يتعايشان بشكل مستمر ولا يسعنا ايضا التكلم عن موقفين او عنصرين ، إلا اذا عالجنا كتاب الخطرات بمنظور ديكارتي او كيركيغاردي . وبالنسبة لباسكال هناك موقف وحيد هو الجدلية المأساوية التي تجيب بنعم ولا معا على جميع المسائل الاساسية التي تطرحها حياة الانسان وعلاقاته بباقي الناس والعالم .

ويمكننا مضاعفة الامثلة . هناك عقبتان يجب ان تتعثر بهما كل طريقة وضعية فقيهة ـ لغوية مجردة وتفقد امامهما كل اسلحتها ، وذلك لانها لم تحصل على مقياس موضوعي يخولها الحكم في اهمية النصوص المختلفة ومعناها في مجمل العمل . وليست هاتان الصعوبتان الا التعبير المرئي والمباشر للجو العام لتاريخ الادب والفلسفة وللاستحالة العامة في مجال العلوم الانسانية الظاهرات التجريبية المجردة والمباشرة دون ربطها بجوهرها المعنوي المحسوس .

وتطالب الطريقة الجدلية بمنحى آخر ، فان الصعوبات التي كان يسببها دمج العمل ( الادبي ) بالحياة الشخصية للمؤلف كان حري بها ، بدل ان تبعدنا عن الرجوع الى

---

(١) ولم يخطىء كانط الذي اعجب بروسو ورفض هوسه وشطحاته العاطفية . ( المؤلف ) .

الطرق الفقهية اللغوية وتحدنا بالنص المباشر، ان تدفعنا بالعكس في الاتجاه الاول فلا نذهب من النص الى الفرد فحسب وانما أيضا من الفرد الى المجموعات الاجتماعية التي يشكل الفرد جزءا منها . فبعد التامل يتضح ان صعوبات الدراسة الفقهية ـ اللغوية ودراسة السيرة هي من نفس الطبيعة وتعتمد على اساس معرفي واحد . وبما ان تعدد الوقائع الفردية واختلافها لا ينضبان تقتضي دراستهما العلمية والوضعية فصل العناصر الجوهرية والعرضية اذ انها في الواقع المباشر ، كما يبدو لحدسنا الحسي شديدة الارتباط . والحال أننا دون أن نتطرق هنا لمناقشة الاساس المعرفي للعلوم الفيزيائية والكيميائية التي يبدو لنا وضعها مختلفا ، نعتقد ان الفصل في العلوم الانسانية بين الجوهري والعرضي لا يمكن أن يتم الا بدخول العناصر في المجموع والجزئيات في الكل . لذا بالرغم من اننا لانستطيع ابدا الوصول الى كلية لا تكون هي نفسها عنصرا او جزءا ، فان مشكلة الطريقة في العلوم الانسانية هي تجزيء المعطى التجريبي الى كليات نسبة مستقلة بشكل كاف كي تكون اطارا للعمل العلمي(1) .

(1) توجه الجهد الاساسي للفكر الجدلي في مجال العلوم الانسانية نحو نقد المجالات التقليدية للعلم الجامعي كالحقوق والتاريخ السياسي وعلم النفس التجريبي وعلم الاجتماع الخ ... ، وحسب هذا الفكر الجدلي لم يكن مضمون هذه الاختصاصات مستقلا بشكل كاف يخولنا فهما علميا واقعيا لهذه الظاهرات . وكثيرا ماننسى أن كتاب راس المال ليس دراسة جامعة في الاقتصاد السياسي بالمعنى التقليدي للكلمة ، وانما « نقدا للاقتصاد السياسي » ، كما يدل العنوان ( أنظر جورج لوكاكش في كتابه : التاريخ والوعي الطبقي ، برلين ، ١٩٢٣ ) . ( المؤلف )

ولكن ، للاسباب التي ذكرناها الان ، اذا لم يشكل العمل او الفرد كليات مستقلة بشكل كاف تؤمن الجو لدراسة علمية وتفسيرية للوقائع الفكرية والادبية ، فانه يبقى علينا ان نعرف اذا لم تتمكن المجموعة المعالجة خاصة من زاوية تنظيمها الى طبقات اجتماعية، ان تشكل واقعا يخولنا تجاوز الصعاب التي نواجهها على مستوى النص المنفرد أو المرتبط فقط بالسيرة الشخصية .

ولنبدأ بمعالجة الصعوبتين الانفتي الذكر حسب الترتيب المعكوس ، وذلك لاسباب العرض . كيف نحدد معنى كتابة او مقطع ما ؟ يستنتج الجواب من التحليلات السابقة، اي بادخاله في المجموع المتماسك للعمل .

ان التشديد هنا مركز على كلمة متماسك . ان المعنى الصالح هو الذي يتيح التعرف على التماسك الكامل للعمل ، الا اذا كان هذا التماسك غير موجود (1) ، وفي هذه الحالة ، ولاسباب سنعرضها فيما بعد ، لايتمتع المكتوب المدروس باهمية فلسفية او ادبية اساسية . وقد وعى باسكال ذلك . وعندما تكلم عن تفسير الكتاب المقدس كتب قائلا : « لايمكننا وضع صورة جيدة الا اذا ربطنا بين كافة متناقضاتنا ، ولايكفي أن نتتبع مجموعة من الخصال المتلائمة دون الربط بين المتناقضات . ولكي نفهم معنى لكاتب ، ينبغي ان ننسق بين المقاطع المتضادة لديه ولا يكفي ان يكون لدينا معنى يتناسب مع المقاطع حتى المتضادة . وكل كاتب عنده

(1) ليس التماسك الذي نتكلم عنه تماسكا منطقيا ، الا ربما في كتب الفلسفة العقلانية ( انظر حول هذا الموضوع كتاب ل. غولدمان : **العلوم الانسانية والفلسفة** ، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٥٢ ) . ( المؤلف )

معنى يرتبط به جميع المقاطع المختلفة أو لايكون عنده اي معنى بتاتا . ولا يمكننا ان نطبق ذلك على الكتاب المقدس والانبياء اذ كانوا بالتاكيد على جانب عظيم من الرشاد . فينبغي اذن أن نجد معنى يربط بين جميع هـــذه المتناقضات » ( المقطع ٦٨٤ ) .

ان معنى احد العناصر منوط بالمجموع المتماسك للعمل الكامل . وان التاكيد على الايمـــان المطلق بصحة الاناجيل لايتمتع لابنفس المعنى ولا بنفس الاهمية التي نجدها عند القديس اغوسطينوس والقديس توما الاكويني وباسكال وديكارت ، لانه جوهري ـ ولو بمعنى مختلف جدا ـ لكل من الثلاثة الاولين ، وعرضي تماما ولا يعتد به عند ديكارت . ففي الخصـــام المشهور حـــول الالحـــاد ، كان الفيلسوف « فيخته » على الارجح محقا في تأكيد ايمانه الشخصي ، بينما كان خصومه ايضا محقين قطعا اذ اكدوا ان هذا الايمان كان عنصرا عرضيا في مجمل فلسفة إلحادية موضوعيا . وكذلك فان باسكال في المقطع السابع والسبعين الشهير قد فهم الفلسفة الديكارتية ( وحتى ايضا امتدادها اللاحق عند ديكارت ) افضل من لابورت في كتابه الضخم الذي غالبا مـــا يرتكز في تفسيره على النصوص الثانوية من كتابات هذا الفيلـــوف ( ديكارت ) .

ولكن اذا ساعدنا كثيرا مقياس التناسق عندما نعنى بفهم معنى لعنصر مـــا ، فمـــن البديهي الا ينطبق هذا المقياس الا في ماندر ، أي عندما نكون فقط امام عمل خارق فعلا ، كمجمل الكتابات والنصـــوص لمؤلف ما .

ان المقطع ٦٨٤ يرجع الى كتاب خارق لايجد المؤمن له مثيلا . ففي نظر باسكال ، لايوجد في الكتاب المقدس اي شيء عرضي اذ يجب ان يشمل تناسقه كـــل سطر وكـــل كلمة . وبالمقابل فان مؤرخ الفلسفـــة والادب يجـــد نفسه في موقف أقل سهولة وأكثر تعقيداً . وبشكل مباشر فان العمل الذي يدرسه ، كتبه شخص لايتمتع في كل لحظة من وجوده بالمستوى نفسه من الوعي والقوة الابداعية ، بالاضافة الى ذلـــك يكون معرضا لتاثيرات خارجية وعرضية . وفي معظم الحالات فـــان مقياس التناسق لا يمكن أن ينطبق الا علـــى النصوص الاساسية لانتاجه الادبي ، ممـــا يعيدنا الى اولى الصعوبات التي ذكرناها عندما تكلمنا عن العقبـــات التي يجـــب أن تجابهها كل طريقة فقهية ـ لغوية أو سيرية بحتة .

وحول هذه النقطة يتكون دون شك لدى مؤرخ الادب والفن مقياس اول مباشر هـــو القيمة الجمالية . فمن البديهي ان كل محاولة لفهم اعمال غوته اوراسين يمكن ان تدع جانبا كتـــاب « المتزعجون » أو الجنرال المواطـــن للكاتب الاول ، والاسكندر او الثيبايد للكاتب الثاني . ولكن دون أن نتكلم عن أن مقياس القيمة الجمالية هذا حين يعزل من كل تتمة تصورية وتفسيرية يبقى ذاتيا واعتباطيا(١) ، وعنده ايضا سيئة هو انه لايستطيع تقريبا ابدا ان ينطبق علـــى الاعمال الفلسفيـــة واللاهوتية .

---

(١) وهذا لاسباب اجتماعية ايضا في معظمها ففي كل عصر تشحذ حـــساسية اعضاء هـــذه الطبقة الاجتماعية أو تلك وحـــساسية المثقفين ازاء بعض الاعمال وتضعف عند غيرهم . ولهذا الســـبب فان معظم الدراسات المعاصرة لايمكن اعتمادها عندما تتكلم عن كورناي وهوغـــو وفولتير . ويختلف الامـــر بالنســـبة الـــى الكتابات اللاعقلانية وحتى للكتابات المأساوية التي يشعر المثقفون المعاصرون بقيمتها الجمالية اكثر حتى لو لم يدركوا معناهـــا الموضوعي بشكل واضح . ( المؤلف )

وهكذا لن يستطيع تاريخ الفلسفة والادب ان يصبح يوما ما علميا الا عندما نجد وسيلة موضوعية وقابلة للتحقيق تسمح بالتمييز بين الجوهري والعرضي في العمل ( الادبي ) . فضلا عن ذلك فاننا نستطيع التحقق من صحة واستعمال هذه الوسيلة لان تطبيقها يجب الا يقصي اعمالا ناجحة جماليا معتبرا إياها غير جوهرية .

إن المفهوم بحد ذاته ليس له أصل جدلي ، وكثيرا ما استعمله ديلتي Dilthey ومدرسته . ومع الاسف استعمله بشكل غامض جدا دون النجاح ابدا في إعطائه وضعا ايجابيا وصارما . ويعود الفضل في استعماله بدقة لا بد منها لجعله وسيلة عمل ، يعود اولا لجورج لوكاكش الذي استخدمه في عدد كبير من كتبه التي سنحاول بالتالي استخلاص طريقته فيها[1] .

ماذا نعني برؤيتنا للعالم ؟ لقد اوضحنا ذلك في مكان آخر : إنها ليست معطى تجريبيا مباشرا بل بالعكس هي وسيلة مفهومية للعمل ضرورية لفهم التعبيرات المباشرة لفكر الافراد. وتتجلى اهميتها وواقعيتها حتى على المستوى التجريبي مذ نتجاوز فكر او عمل كاتب واحد . ومنذ زمن بعيد اشار بعضهم الى صلات القربى القائمة بين بعض الكتب الفلسفية وبعض الاعمال الادبية : كالصلة القائمة بين ديكارت وكورناي ، وباسكال وراسين ، وشيلنغ والرومانسيين الالمانيين ، وهيغل وغوته . وبالاضافة الى ذلك ، وهذا ما سنثبته في هذا الكتاب ، فاننا نجد مواقف متشابهة في بنيتها الاجمالية وليس فقط في التفاصيل عندما نقرب بين النصوص التي تبدو ظاهريا مختلفة ، مثل الكتابات النقدية لكانط وخطرات باسكال .

والحال انه ، على مستوى علم النفس الفردي ، لا يوجد أمر متمايز اكثر من كون شاعر يخلق كائنات واشياء خاصة ، وكون فيلسوف يفكر ويعبر بمفاهيم عامة . وكذلك يمكننا بالكاد ان نتخيل شخصين شديدي التمايز في شتى مجالات حياتهما وسلوكهما مثل كانط وباسكال . فاذا كان إذن معظم العناصر الجوهرية التي تؤلف البنية العريضة لكتابات كانط ، وباسكال وراسين متشابهة بالرغم من الفروقات التي تبعد هذين الكاتبين بصفتهما شخصين تجريبيين حيين ، فاننا نرى انفسنا مضطرين الى التوصل الى وجود لواقع ليس شخصيا فقط ويعبر ( عن همومه ) عبر أعمالهما ، فهذه هي بالضبط الرؤية للعالم والرؤية المأساوية التي سنتكلم عنها في الفصول التالية ، والخاصة بالكاتبين اللذين اشرنا اليهما الآن .

ولكن يجب الا نرى في الرؤية للعالم واقعا ما ورائيا او نظريا فقط . وبالعكس فانها تشكل الوجه الاساسي والملموس للظاهرة يحاول علماء الاجتماع منذ عشرات السنين وصفها بكلمة الوعي الجماعي ، وسيتيح لنا تحليل هذه الكلمة بتحديد مفهوم التماسك الذي صادفناه قبلا .

إن السلوك النفسي المحرك لكل فرد ينجم عن علاقاته بالبيئة المحيطة . وجان بياجيه قد حلل مفعول هذه العلاقات بطريقين متكاملين : استيعاب البيئة لطرق التفكير والعمل عند الانسان ، وتلاؤم هذه الطرق مع بنية العالم المحيط عندما لا يترك

---

(1) انظر لوسيان غولدمان : المادية الجدلية وتاريخ الفلسفة في المجلة الفلسفية في فرنسا والخارج ، ١٩٤٨ ، العدد ٦) ، وكتابه العلوم الانسانية والفلسفة ، المنشورات الفرنسية الجامعية ، ١٩٥٢ .

هذا العالم مجالا لان يستوعب ( بالفتيم )(١).

إن الخطأ الاكبر لمعظم الدراسات في علم النفس هو انها غالبا ما عالجت الفرد كشخص مطلق واعتبرت باقي الناس بالنسبة اليه كموضوع لتفكيره وعمله فقط . وكان ذلك هو الموقف الذري المشترك للأنا الديكارتي او الفيختي ، وللـ « أنا الأسمى » للكانطيين الجدد وللفينومينولوجيين ، ولتمثال كاندياك الخ ... والحال ان هذه المسلمة الضمنية او الصريحة للفلسفة ولعلم النفس اللاجدليين الحديثين هي خاطئة . فلا يوجد تقريبا أي عمل إنساني يكون فاعله فردا واحدا . إن فاعل العمل هو المجموعة ، هو « نحن » ، حتى ولو اتجهت البنية الحالية للمجتمع ، بوساطة ظاهرة التشييء ، نحو تغطية هذه الـ « نحن » وتحويلها الى محصلة مكونة من كثير من الفرديات المتميزة والمغلقة بعضها على بعض . وهناك بين البشر علاقة اخرى ممكنة هي غير العلاقة القائمة بين الشخص والشيء ، بين الأنا والأنت ، هي علاقة مشتركة سنطلق عليها اسم الـ « نحن » وتعبر عن عمل جماعي يدور حول موضوع طبيعي او اجتماعي .

ومن البديهي ان يكون كل فرد في المجتمع الراهن ملتزما بمجموعة كبيرة من الاعمال المشتركة من هذا القبيل ، اعمال لا تكون فيها المجموعة الفاعلة متماثلة ، وإن اخذت جميعها اهمية كبيرة نوعا ما بالنسبة الى الفرد ، يكون لها تاثير متناسب مع هذه الاهمية في مجمل وعيه وسلوكه . وتستطيع مثل هذه المجموعات وفاعلي الاعمال المشتركة ان تشكل جمعيات اقتصادية او مهنية وعائلات ومجموعات ثقافية وطوائف دينية وأمما الخ ... وبخاصة تشكل اخيرا مجموعات تبدو لنا ، لأسباب موضوعية عرضناها في مكان آخر(٢) ، اكثر اهمية للحياة وللإبداع الفكري والفني ، اعني بها الطبقات الاجتماعية التي يربط بينها اساس اقتصادي له حتى الآن اهمية كبرى في الحياة الايديولوجية للناس ، فقط لان الناس مجبرون على تكريس القسط الاوفر من اهتماماتهم ونشاطاتهم لتامين معاشهم ، او - عندما نتكلم عن الطبقات المهيمنة - للحفاظ على امتيازاتهم وادارة شؤون ثرواتهم وتطويرها .

ولا شك ان الافراد قادرون على الفصل بين فكرهم وتطلعاتهم وبين نشاطهم اليومي - وقد راينا ذلك اعلاه وفي مكان آخر - ؛ ولكن الامر غير وارد بالنسبة الى المجموعات الاجتماعية .

---

(١) وكتب ماركس الكلام نفسه في مقطع من كتاب **رأس المال** استعاده بياجيه في كتابه الاخير ، قال : « إن العمل هو قبل كل شيء سيرورة بين الانسان والطبيعة ، وبوساطتها يحقق الانسان بجهده علاقاته مع الطبيعة وينظمها ويراقبها ، ويلعب إزاء الطبيعة دور قوة طبيعية . ويحرك القوى الطبيعية التابعة لطبيعته الجسدية كالذراعين والساقين والرأس واليدين ، بغية الحصول على المواد الطبيعية بشكل يكون نافعا لحياته الخاصة. وبهذا التصرف وبتحركاته في الطبيعة الخارجية وبتحويله لها فانه يحول طبيعته الخاصة » ( رأس المال، الجزء الثالث، القسم الثالث، الفصل الخامس ، برلين ، دار نشر ديتز ، ١٩٥٥ ، ص. ١٨٥ ) .

( المؤلف )

(٢) انظر لوسيان غولدمان : **العلوم الانسانية والفلسفة** ، المنشورات الفرنسية الجامعية ، ١٩٥٢ .

ففي الجماعة يكون الاتفاق بين الفكر والسلوك صارما. وتقتصر الاطروحة الاساسية للمادية التاريخية على التاكيد على هذا الاتفاق وعلى الامر باعطائها مضمونا ملموسا الى ان يتحرر الانسان ذات يوم فعليا على صعيد السلوك اليومي في خضوعه للحاجات الاقتصادية .

على أن جميع المجموعات المؤسسة على مصالح اقتصادية مشتركة لا تشكل الطبقات الاجتماعية . ويجب أيضا أن توجه هذه المصالح نحو تحول اجمالي للبنية الاجتماعية ( أو نحو المحافظة الاجمالية على البنية الحالية ، بالنسبة للطبقات « الرجعية » )، وعلى الصعيد الايديولوجي أن تعبر هكذا عن رؤية شاملة للانسان المعاصر وخصاله وعيوبه وعن مثال أعلى للانسانية في المستقبل وللعلاقات التي يجب أن تقوم بين الانسان وباقي الناس والعالم .

إن الرؤية للعالم هي بالضبط هذه المجموعة من التطلعات والاحاسيس والافكار التي تجمع افراد مجموعة ما ( وفي غالب الاحيان ، طبقة اجتماعية ما ) وتجعلهم يناوئون المجموعات الاخرى .

ولا شك أن في هذا تبسيطا وتعميما من قبل المؤرخ ، ولكن تعميم لنزعة حقيقية موجودة لدى اعضاء مجموعة ما يحققون وعيهم الطبقي بشكل أكثر او اقل وعيا وتناسقا . لقد قلنا أكثر او اقل ، لان الفرد إن ندر ان يحصل على وعي كامل حقا لمعنى تطلعاته وأحاسيسه وسلوكه ، فانه على الاقل يحصل دائما على وعي نسبي . وقلما يبلغ افراد نادرون ، او قلما يقتربون من بلوغ التماسك الكامل . وعلى المستوى المعنوي أو التصوري ، كلما توصلوا الى التعبير عنه ، كانوا فلاسفة وكتابا وكانت اعمالهم اكثر اهمية كلما اقتربوا أكثر من التماسك الاولي للرؤية للعالم ، اي للذروة الوعي الممكن المتوفر لدى المجموعة الاجتماعية التي يتكلمون عنها .

وتبين لنا هذه الاعتبارات القليلة كيف يختلف التصور الجدلي للحياة الاجتماعية عن التصورات التقليدية في علمي النفس والاجتماع .

فمن جهة لا يعود الفرد يبدو كذرة ، وهو الذي يقاوم كائنا متفرد بباقي الناس والعالم الطبيعي ؛ ومن جهة اخرى لا يكون « الوعي الجماعي » هو أيضا كائنا ساكنا تتجاوز الفرد وتقاوم الافراد من الخارج . لا يوجد الوعي الجماعي الا ضمن مجمل وعي الافراد ، ولكنه لا يعني حاصل وعي الافراد . فالكلمة نفسها بالاضافة الى ذلك غير موفقة وتدعو الى الالتباس ؛ فنفضل كلمة « وعي المجموعة » ونردفها قدر المستطاع باحدى التحديدات : كالوعي العائلي والمهني والوطني والطبقي الخ ... وهذا المصطلح الاخير يمثل النزعة المشتركة لعواطف وتطلعات وافكار اعضاء الطبقة ؛ وتتطور هذه النزعة بالضبط انطلاقا من وضع اقتصادي واجتماعي يخلق نشاطا تؤديه المجموعة الفعلية او المفترضة التي تكونها الطبقة الاجتماعية . ان الوعي يختلف من انسان الى آخر ولا يبلغ ذروته الا لدى بعض الافراد النادرين او لدى غالبية اعضاء المجموعة في بعض الحالات المتميزة ( كالحرب بالنسبة للوعي الوطني ، والثورة بالنسبة الى الوعي الطبقي الخ ... ) . وينجم عن ذلك أن الافراد النادرين يعبرون بشكل افضل واكثر دقة من أعضاء المجموعة الاخرين عن الوعي الجماعي وأنه يجب بالتالي قلب طريقة المؤرخين التقليدية في طرح مسالة العلاقات بين الفرد والمجتمع . وعلى سبيل المثال تساءلنا كثيرا الى اي حد كان او لم يكن باسكال جانسينيا ، ولكن الذين اكدوا

ذلك وخصومهم اتفقوا معا على طريقة طرح المسالة . فالتساؤل عما اذا كان باسكال جانسينيا يكون بالنسبة الى هؤلاء والى اولئك ان يتساءلوا الى أي حد كان فكره مشابها أو مماثلا لفكر ارنولد ونيكول والجانسينيين الآخرين المرموقين . ويبدو لنا بالعكس أنه ينبغي قلب المسالة ، بتحديدنا أولا ما كانت عليه الجانسينية كظاهرة اجتماعية وايديولوجية ، ومن ثم ما يمكن أن تكون عليه حركة جانسينية منطقية تماما كي نحكم اخيرا على كتابات نيكول وارنولد وباسكال وفقا لهذه الحركة الجانسينية المعنوية والمبسطة . عندئذ يمكننا فهم هذه الكتابات بشكل أفضل حسب معناها الموضوعي وحسب حدود كل منها ، وسيتبين ان باسكال وراسين وحتى باركوس أيضا هم على المستوى الايديولوجي والادبي الجانسينيون المنطقيون الوحيدون وانه يتوجب قياس جانسينية ارنولد ونيكول وفقا لاعمالهم هم . أليست هذه الطريقة اعتباطية ؟ ألا نستطيع أن ندع جانبا الجانسينية ونيكول وارنولد والرؤية للعالم بشكل أخص ؟ لا نعرف الا جوابا واحدا عن هذا السؤال : تكون طريقة ما مبررة بقدر ما تسمح لنا بان نحسن فهم الاعمال التي ننوي دراستها أي في الحالة التي تشغلنا الآن : خطرات باسكال ومسرحيات راسين .

وهكذا نعود الى نقطة الانطلاق : كل عمل أدبي أو فني كبير هو تعبير عن رؤية للعالم . وهذه الرؤية هي ظاهرة من ظاهرات الوعي الجماعي الذي يبلغ ذروة وضوحه المعنوي أو الحسي في وعي المفكر أو الشاعر ، اذ يعبران عنه بدورهما في العمل الذي يدرسه المؤرخ ملتجئا الى الوسيلة المعنوية التي هي الرؤية للعالم . وعندما تطبق هذه الرؤية على النص تخول المؤرخ أن يستخلص :

أ ـ ما هو جوهري في الكتب التي يدرسها .

ب ـ معنى العناصر الجزئية في مجمل العمل .

ولنضف اخيرا ان الطريقة التي وضعنا الآن خطوطها يجب الا يدرس فقط الرؤى للعالم وانما أيضا وبشكل أخص تعبيراتها المحسوسة. أي أنه ينبغي عليه قدر استطاعته بالطبع ألا يقتصر في دراسته لعمل ما على ما تشرحه هذه الرؤية او تلك ، ويتوجب عليه أيضا أن يتساءل عن الاسباب الاجتماعية والفردية التي أدت الى أن هذه الرؤية ( وهي ظاهرة عامة ) قد عبر عنها في هذا العمل وفي هذا المكان والزمان بالذات وبهذه الطريقة أو تلك بالضبط . ومن جهة ثانية لا يترتب عليه أن يكتفي بملاحظة التناقضات والفروق التي تفصل العمل المدروس عن التعبير المنطقي لرؤية للعالم تكون مناسبة له .

ومن البديهي ألا يكون وجود هذه التناقضات والفروق مجرد حدث بالنسبة للمؤرخ ، وانما مشكلة يجب ان يحلها ويؤدي حلها أحيانا الى عوامل تاريخية واجتماعية وفي أغلب الاحيان الى عوامل متعلقة بالسيرة والنفسية الشخصية ، وتجد هذه العوامل هنا مجال تطبيقها الحقيقي المناسب . إن العرض هو واقع لا يجوز للمؤرخ أن يجهله ولكنه يستطيع فهمه فقط بالنظر في البنية الجوهرية للموضوع المدروس .

ولنضف أن الطريقة التي وضعنا الآن خطوطها العريضة والتي سميناها جدلية قد سبق أن استعملت بشكل بديهي ، ان لم يكن على يد مؤرخين اخصائيين في الفلسفة ، فعلى الاقل على يد الفلاسفة أنفسهم عندما أرادوا أن يفهموا فكرة اسلافهم ، وهذا ما حدث لكانط الذي عرف وقال بصريح العبارة إن هيوم لم يكن تجريبيا ومتشككا بشكل صارم،

بل ناقش موقفه كما لو كان هو هيوم ، ذلك أنه خلف العمل الفردي أراد الوصول الى العقيدة الفلسفية ( أو الرؤية للعالم ، كما نقول ) التي تعطيه معناها . وكذلك نجد في المحاورة التي تمت بين باسكال والسيد دى ساسي ( الذي يقترب على الارجح كثيرا من النص الاساسي ، بالرغم من أنه ليس الا صورة منقولة عن لافونتين ) ، نجد تشويهين متشابهين . فلا شك أن باسكال كان يعلم أن مونتيني لم يكن فقط متشككا متزمتا . على أنه يؤكد ذلك بتطبيقه المبدأ الضمني نفسه ، اذ تتوخى هنا أيضا الوقوع على مواقف فلسفية وليس اجراء تفسير فقهي لغوي . وكذلك نجده ينسب الى مونتينى فرضية « الروح الشريرة » ، وهذا خاطىء على المستوى الفقهي اللغوي ولكنه صحيح على المستوى الفلسفي ، لان هذه الفرضية لم تكن في نظر ديكارت صاحبها الحقيقي الا افتراضا مؤقتا يهدف بالضبط الى اختصار الموقف المتشكك الذي دحضه فيما بعد والوصول به الى نتائجه القصوى .

وهكذا فان الطريقة التي مفادها الانطلاق من النص التجريبي المباشر الى الرؤية التصويرية اللامباشرة ثم الرجوع الى المعنى المحسوس للنص الذي انطلقنا منه ، هذه الطريقة ليست من ابتكار المادية الجدلية ، والفضل الاكبر لهذه الطريقة هو أنها ، بتلاؤم فكر الافراد مع مجمل الحياة الاجتماعية وخاصة بتحليل الوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية ، قدمت أساسا موضوعيا وعلميا لمفهوم الرؤية للعالم وجردته من كل طابع اعتباطي ونظري وماورائي .

إن هذه الصفحات القليلة كانت ضرورية لاستخلاص الخطوط العريضة للطريقة التي نقترح استعمالها في هذه الدراسة . ولنضف فقط أن الرؤى للعالم لكونها التعبير النفسي للعلاقة القائمة بين بعض المجموعات الانسانية وبيئتها الاجتماعية والطبيعية ، فان عددها يكون بالضرورة محدودا لفترة تاريخية طويلة على الاقل .

ومهما تعددت وتنوعت الظروف التاريخية الملموسة ، فان الرؤى للعالم تظل تعبر عن ردة فعل تقوم بها مجموعة من الكائنات المستمرة نسبيا تجاه هذه الكثرة من الظروف الواقعية . ان امكانية وجود فلسفة وفكر يحافظان على قيمتهما بعد المكان والزمان اللذين نشأا فيهما على مستوى المسائل الاساسية الكبرى التي تطرحها علاقات الانسان بباقي الناس والكون . وبما أن عدد الاجابات المتناسقة انسانيا مع مجموع المسائل تحده(1) البنية نفسها للشخص البشري ، فان كلا من هذه الاجابات يتناسب مع ظروف تاريخية مختلفة وغالبا مضادة . وهذا يشرح من جهة ثانية أن الرؤية نفسها تستطيع في قرون مختلفة أن تقوم بوظيفة مختلفة وأن تكون ثورية ودفاعية ومحافظة ومنحطة .

ومن البديهي أن هذه النمطية لعدد محدود من الرؤى للعالم لاتصلح الا لبنية اساسية وللاجابة على عدد قليل من المسائل الاساسية وللاهمية المعطاة لكل مسألة ضمن المجموع . وكلما انطلقنا من البنية العامة والجوهر الى التجليات التجريبية ، كلما ارتبطت تفاصيل هذه التجليات بالظروف التاريخية المحددة زمنيا ومكانيا وحتى بالشخصية الفردية للمفكر وللكاتب .

---

(1) مع أننا حتى الآن ما زلنا بعيدين علميا من هذا الحد . وإن الاعداد الايجابي لنمطية الرؤى للعالم يكاد لم يتعد بعد مرحلة الابحاث التحضيرية . ( المؤلف )

يحق لمؤرخي الفلسفة أن يقبلوا بفكرة الافلاطونية الصالحة في نظر افلاطونوالقديس غوسطينوس وديكارت الخ ( ويمكننا أيضا لتكلم عن الصوفية والتجريبية والعقلانية .الرؤية الماساوية الخ ... ) بشرط ان يجدوا انطلاقا من الخطوط العامة للافلاطونية كرؤية للعالم ومنالعناصر المشتركة للظروفالتاريخية للقرن الرابع قبل الميلاد والقرن الرابع بعد الميلاد والقرن السابع عشر ، أن يجدوا الخطوط المتميزةلهذه الظروف الثلاثة ولوقعها على المفكرين الثلاثة وأخيرا - إن شاؤوا الكمال - على العناصر المميزة لشخصية المفكرين وكيفية تعبيرهم في كتاباتهم .

ولنضف أن نمطية الرؤى للعالم التي تبدو لنا كمهمة أساسية لمؤرخ الفلسفة والفن والتي ، متى ما حددت ، ستساهم جدا في كل انتروبولوجيا فلسفية ، تكاد ان تكون قيد الدراسة . وكذلك ستكون ، كالمذاهب الفيزيائية الكبرى ، تتويجا لسلسلة طويلة من الدراسات الجزئية التي توضحها وتحددها بدورها .

وفي سلسلة هذه الدراسات الجزئية والتحضيرية يدخل العمل الحاضر المخصص للرؤية الماساوية في اعمال باسكال وراسين . ولذا ، بعد هذه السطور التقديمية المنهجية لرؤى العالم بشكل عام ، سنبدأ في الفصول القادمة دراسة الرؤية الماساوية التي ستشكل الوسيلة المعنوية التي سنستعملها لفهم الاعمال التي نريد دراستها .



★ ★ ★

# حول نشاط معهد الاستشراق في موسكو

## خلال عام ١٩٧٨

نزار عيون السود

صدر خلال العام المنصرم – ١٩٧٨ – عدة كتب وابحاث عن معهد الاستشراق في موسكو حول الادب العربي والحضارة العربية الإسلامية بصورة عامة . ومن بين اشهر ما اصدره المعهد خلال هذا العام : « ابو نواس» للمستشرقة السوفييتية بيتسي شيدفار * و « الحضارة والادب العربي في العصور الوسطى » وهو مجموعة مقالات لمستشرقين أوربيين ترجم الى الروسية باشراف معهد الاستشراق في موسكو عن الانكليزية والفرنسية والالمانية والايطالية ، و « الاسلام والمجتمع مشروع دراسة تاريخية – سوسيولوجية » للباحث طالب سعيد بايف ، و « غنائيات شعراء آسيا وافريقيا » ترجمة م . كورغانتسيف ، و « الادب العربي في العصور الوسطى ( القرنان الثامن والتاسع ) » للمستشرق السوفييتي اسحاق فيلشتينسكي هذا بالاضافة الى مجموعة ضخمة بعنوان « مختارات من النثر الادبي لادباء الشرق الاوسط » .

اما الآن فستتناول كتاب الباحثة بيتسي شيدفار « ابو نواس » . صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة « كتاب وعلماء الشرق » التي يصدرها معهد الاستشراق في موسكو . ان بيتسي شيدفار قد قامت في كتب اخرى بدراسة ابي نواس وشعره ومن بينها كتاب « الاستعارات والمجازات في الادب العربي القديم » الذي صدر في موسكو عام ١٩٧٤ . كما قامت بترجمة « غنائيات ابي نواس » الى الروسية في كتاب صدر عام ١٩٧٥ .

يقع كتاب شيدفار في ٢٣٢ صفحة من القطع المتوسط . وهو أكمل دراسة ادبية صدرت حتى الآن في الاتحاد السوفييتي عن حياة ابي نواس وادبه . وقد استعرضت الكاتبة فيه مراحل حياة ابي نواس بالتفصيل، بالاعتماد على كثير من المصادر وبالدرجة الاولى ديوان الشاعر واشعاره . كما صورت بكثير من الدقة والعناية جو الحياة السياسية – الاجتماعية والادبية آنذاك في بغداد وفي الدولة العربية – الاسلامية معتمدة في ذلك على اعلام الفكر العربي التاريخي ، امثال الطبري واليعقوبي والاصفهاني وابن الاثير. وقسمت الباحثة كتابها الى فصول تطابق المراحل الاساسية لحياة ابي نواس ، وذلك كالآتي : المقدمة – فجر الحضارة العربية – الاسلامية – شباب الشاعر – البصرة – بغداد – ابو نواس والخليفة – ذروة مجد الشاعر – رحلة الى مصر – الشاعر «المرتد» – مجد الشاعر وكراهية الحاكم – في بغداد من جديد – بداية الزمن الغامض وانهيار الشاعر .

* بيتسي ياكوفليفنا شيدفار – « ابو نواس» – موسكو – دار « العلم » ١٩٧٨ – سلسلة كتاب وعلماء الشرق – اكاديمية العلوم – معهد الاستشراق .

تقول المستشرقة شيدفار في مقدمتها لكتابها « ابو نواس » : « في شارع من شوارع بغداد الحديثة ، وبالقرب من ضفة نهر دجلة يمكن للمرء ان يرى نصبا تذكاريا منتصبا هنا منذ سنوات عديدة . واذا ما سال السائح القادم الى عاصمة العراق عن صاحب هذا النصب ، فان اي عابر طريق من سكان بغداد يجيب قائلا : « ان هذا نصب تذكاري للشاعر العربي ابي نواس الذي عاش قبل الف عام » . ثم تتحدث الكاتبة في مقدمتها عن ابي نواس قائلة : « ان ابا نواس عظيم القدر لاكشاعر بارز ، ورجل مرح ، سريع البديهة ، حاضر النكتة فحسب ، بل وكشخصية متحررة لعبت دورا بارزا في اعداد جو الحياة الفكرية النشيطة الذي نشا في بغداد والمدن الاخرى من الدولة العربية ـ الاسلامية خلال الفترة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر ، تلك الفترة التي تعرف احيانا باسم « عصر النهضة » . ان من الاهمية بمكان ، الكتابة عن اولئك الشعراء ، امثال ابي نواس ، لان القارىء سواء في الاتحاد السوفييتي او في البلدان العربية ليس لديه تصور دقيق عن تطور الحياة الادبية في الشرق العربي ، وعن تعدد جوانبها وتعقيداتها ، متصورا هذه السيرورة على درجة كبيرة من البساطة والغرابة ، ومتاثرا في ذلك الى حد كبير « بالف ليلة وليلة » . طبعا قد نختلف نحن مع الكاتبة في المبالغة في تقدير اهمية ابي نواس ك « شخصية متحررة » لعبت دورا بارزا في اعداد جو الحياة الفكرية والروحية النشيطة الخ .. » ، لكننا لا نخالفها في اهمية دراسة هذه الفترة من تطور الادب العربي ، بمزيد من التدقيق والتمحيص ، بالارتكاز الى خلفية الحياة الاجتماعية والسياسية والادبية في هذه المرحلة من تطور الدولة العربية الاسلامية . وهذا ما حاولت الكاتبة في هذه الدراسة انجازه فنجحت في بعض الجوانب واخفقت في جوانب اخرى .

ثم تتحدث الكاتبة عن المصادر التي اعتمدتها في دراستها لابي نواس فتقول :

« لقد استخدمنا في كتابنا هذا وثائق عصر ابي نواس بصورة خاصة ، واشعاره هو التي الفق اصحاب التراجم وكتب الادب على نسبتها اليه بالدرجة الاولى . ودرسنا ديوان اشعار ابي نواس التي وضعها العالم العربي حمزة الاصفهاني (المتوفى سنة ٩٨١م.) الذي طبع في القاهرة عام ١٩٠٢ ، وديوان ابي نواس الصادر في بيروت عام ١٩٦٢ . كما درسنا اشعار ابي نواس الواردة في الكتب التي تتحدث عن الشاعر وسيرته وحياته ، والوثائق التاريخية ، وغيرها من الاعمال والابحاث التي ترتبط بتاريخ العباسيين وادبهم في القرنين الثامن والتاسع ».

ومن اجل بعث الخلفية التاريخية ، وتصوير جو الحياة السياسية والاجتماعية ، اعتمدت الكاتبة على المصادر التاريخية الاساسية مثل « تاريخ الامم والملوك » . للطبري ، و « الكامل في التاريخ » لابن الاثير ، و « كتاب البلدان » لليعقوبي ، ومن بين المراجع الادبية التي لجات اليها الكاتبة : « الاغاني » لابي الفرج الاصفهاني ، و « طبقات الشعراء » لابن المعتز ، و « وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان » لابن خلكان ، و « اخبار ابي نواس » لابن هفان ، و « معجم الادباء » و« ارشاد الاريب الى معرفة الاديب » لياقوت الحموي .

تتحدث الكاتبة في فصل « فجر الحضارة العربية الاسلامية » عن استقرار السلطة للعباسيين في بغداد ، وبدء مرحلة الاستقرار وتمثل الحضارات وتبادلها ، تلك المرحلة التي ادت الى نشوء حضارة عربية اسلامية ، متميزة وغنية ، تضم الكثير من الشعوب

والامم . وحول دور اللغة العربية في نشوء هذه الحضارة ، تقول الكاتبة : « لقد كانت اللغة العربية اساس هذه الحضارة ، وسادت العربية خلال فترة زمنية طويلة ، لا في اراضي الاقطار العربية الحالية فحسب، بل وفي ايران والاقطار الاخرى التي سكنتها الشعوب الاسلامية غير العربية . وقد لعب العامل الديني دورا كبيرا بلا شك ، فقد كان على المسلمين معرفة اللغة العربية باعتبارها لغة القرآن ، كما كان اصحاب الديانات الاخرى في الدولة العربية الاسلامية ، بحاجة ماسة ايضا الى تعلم اللغة العربية ، لانها كانت اللغة الرسمية للدولة . ولكن يجب الا يغرب عن ذهننا ، تلك الخاصيات والميزات التي تتمتع بها اللغة العربية ، والتي جعلتها اداة رائعة للحضارة الجديدة، ويجب ان لانغفل عن غنى هذه اللغة وثراء مفرداتها وذخيرتها اللفظية، وغنى وتعدد اشكال قواعدها التي تسمح بالتعبير عن مختلف دقائق الافكار والانفعالات والعواطف البشرية » .

ثم تتحدث الكاتبة عن تطور الزراعة والتجارة وتقدم العلوم ، وبروز المراكز العلمية والثقافية والتجارية التي ازدهرت في عهد الدولة العباسية ، كبغداد والبصرة والكوفة. وبعد تقديمها صورة متكاملة عن الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشا فيها ابو نواس ، تقول المستشرقة : «هذه هي الظروف التي عاصرها وعاشها ابو علي الحسن بن هانيء الدمشقي ، الذي دعاه معاصروه بابن هانيء احيانا ، وبلقبه الذي اختاره لنفسه « ابو نواس » في اغلب الاحيان . ان مانعرفه عن ابي نواس كثير وقليل في الوقت نفسه . كثير ، لان تلاميذه ومحبيه ومعاصريه ، والذين عاشوا بعد موته بمئات السنين ، قد جمعوا بعناية ، كل ما يتعلق بشخصيته وشعره وابداعه ، واحاديثه وعلاقاته المتبادلة مع الحكام ، والخليفة هارون الرشيد بوجه خاص ، ومع الاصدقاء والشعراء المنافسين له ، ومع اساتذته ، ومع من مدحهم ومن هجاهم ، ومع البرامكة وغيرهم » . وما نعرفه عنه قليل في الوقت نفسه ، لان « ثمة معلومات كثيرة عن ابي نواس تحمل طابعا اسطوريا . ولايمكننا الاعتماد بثقة كاملة ، حتى على معاصري ابي نواس وتلاميذه لان احاديثهم عنه متناقضة ، وآراءهم فيه متضاربة » . وتختتم الكاتبة هذا الفصل بقولها : « وليس من المستغرب ابدا ، ان يتحول ابو نواس بالذات ، اكبر شاعر في عصر هارون الرشيد ـ الذي اصبح بدوره ، في مخيلة الشعب ، « ملكا خياليا اسطوريا ، طيبا » ، ورمزا لعظمة العرب وازدهار الخلافة العربية الاسلامية ـ الى بطل رئيسي لمجموعة كاملة من الحكايات والاساطير الشعبية . لان ثمة قوة جذابة كبيرة في شخصية ابي نواس وابداعه ، اصبح بفضلها اشهر شاعر في عصره على الرغم من كثرة المنافسين له من الشعراء ، ورمزا للموهبة الشعرية » .

اما في الفصل الثاني « شباب الشاعر » ، فتتحدث شيدفار عن ولادة الشاعر في مدينة الاهواز ، ثم انتقاله الى البصرة مع والدته، بعد وفاة ابيه ، حيث تتلمذ على يد الشاعر دليبة ابن الحباب ، ثم انتقل واياه الى الكوفة ، ثم ارتحلا الى البصرة والحيرة.

وتقول الباحثة ، ان الحسن بن هانيء قد اشتهر منذ طفولته ، بالقدرة على نظم الشعر ، وبسرعة بديهته . كما تتحدث عن دراسة ابي نواس للشعر الجاهلي وحفظه له ، واعجابه بامريء القيس ، ومعرفته بالشعراء الجاهليين والمعاصرين .

وتخصص شيدفار قسما كبيرا من هذا الفصل، للتحقيق في الروايات المختلفة حول طفولة ابي نواس وصباه ، كما ترسم صورة دقيقة لتفاصيل سيرته ، وتصف خطواته الاولى في مضمار الشعر .

وفي فصل « البصرة » تتحدث الكاتبة عن الفترة التي امضاها الحسن بن هانىء في البصرة ، فقد بدا بنظم الشعر في المديح والهجاء ، وعن حبه للجارية جنان التي كرس لها عدة قصائد غزلية رائعة . ثم تروي الكاتبة ارتحال ابي نواس الى البادية، واقامته سنة كاملة بين قبائل البدو . ثم يعود ابو نواس الى البصرة ، حيث يلتقي بحاجب الخليفة هارون الرشيد . ان الحسن ابن هانىء لم يحظ في البصرة بشهرة كبيرة ، لان البصرة كما تقول الكاتبة : « قد تحولت من عاصمة العلم والشعر » الى بلدة ريفية ، ولم تعد ترضي الشاعر . وبالفعل ، ففي نهاية القرن الثامن ، انتقل القسم الاكبر من العلماء والادباء والشعراء الى بغداد ، التي كانت تنمو وتزدهر بسرعة خيالية ، وتطغى على البصرة والكوفة وغيرهما من مدن العراق بروعتها وثقافتها » .

وفي فصل « بغداد » ، تسهب الكاتبة في حديثها عن عاصمة العباسيين ، بغداد ، وازدهارها من الناحية الاقتصادية والتجارية والثقافية والعمرانية ، وتقص علينا بالتفصيل اقامة ابي نواس في بغداد ، ومبارياته الشعرية مع منافسيه من الشعراء ، وبروزه كشاعر من كبار شعراء العاصمة . وتذكر نماذج عديدة من اشعاره في هذه المرحلة ، ومن مطارحاته الشعرية .

وفي فصل « ابو نواس والخليفة » ، تروي الكاتبة اللقاء الاول الذي تم بين الخليفة وأبي نواس وتذكر روايتي ابن منظور وابي حفان للطريقة التي تم بها هذا اللقاء .

وتشير الى اعجاب هارون الرشيد باشعار ابي نواس ، وتمتعه بحظوة لديه . وبذلك تبدا مرحلة جديدة في حياة ابي نواس ، مرحلة من اليسر المادي النسبي .

كما تتطرق الكاتبة الى الظروف السياسية التي كانت تحيط بهارون الرشيد ، وعلاقاته بالبرامكة ، وتتحدث بالتفصيل، عن شخصيته وثقافته والجوانب السلبية والايجابية عنده. وتبين للقارىء ، أهمية الشعر في ذلك العصر، ودور الشعراء في التعبير عن الراي العام ، ومدى انتشار ما يقولونه من مدح او هجاء لرجال الدولة والامراء واصحاب النفوذ . وتصف لنا الكاتبة طباع ابي نواس وكبريائه ، ورفضه الذل والهوان ، وعدم اراقته لماء وجهه حتى امام اعالي القوم ، على الرغم من حاجته المادية ، مما ادى الى خصومته مع كثيرين من اصحاب النفوذ ومن بينهم البرامكة، ودفع بالشاعر الى الابتعاد عن مجتمع الوزراء ورجال البلاط ، وتردده الى حانات الخمر والشراب .

وفي فصل « في ذروة المجد » ، تتحدث الكاتبة عن بروز ابي نواس كشاعر من اكبر شعراء نهاية القرن التاسع ، حيث حظي باحترام اصدقائه واعدائه ، واعترف له الجميع بالموهبة الشعرية . وقد نظم الشاعر ـ كما تقول الكاتبة ـ قصائد شعرية رائعة في هذه الفترة ، في الخمر والغزل والهجاء والزهد .

وفي فصل « حلقة اصدقاء الشاعر » ، تروي لنا الكاتبة حب ابي نواس للجارية جنان ، وتحدثنا عن اصدقاء الحسن بن هانىء ، مثل الشاعر مسلم بن الوليد وابي العتاهية ، ولقاءاتهم ومبارياتهم الشعرية ، واجتماعاتهم في بيوت الوراقين . كما تسهب في حديثها عن خمريات ابي نواس الرائعة ، واسلوبه

في الشعر ، كابتعاده عن الكلمات الغريبة غير المألوفة ، وعن الصور المعقدة ، وميله الى البساطة والبلاغة في الوقت نفسه .

اما في فصل « رحلة الى مصر » ، فتستعرض الكاتبة الاحداث التاريخية في تلك الفترة ، كازدياد نفوذ البرامكة ، ومن ثم فتك الخليفة هارون الرشيد بهم ، وأثر ذلك في الرأي العام في بغداد ، وقيام عدد كبير من الشعراء برثاء البرامكة ، ومن بينهم ابو نواس ، مما اثار سخط الخليفة الرشيد عليه ، فقرر ابو نواس القيام برحلة الى مصر . وتروي الكاتبة الطريق التي سلكها الشاعر ، وتوقفه فترة من الوقت في تدمر وحمص والغوطة والجولان وغزة ، ثم وصوله اخيرا الى مصر . غير ان اقامته لم تطل هناك ، فعاد الى بغداد بعد ان اختلف مع امير مصر .

وفي الفصول « الشاعر المرتد » و « محنة الشاعر وكراهية الحاكم » و « في بغداد من جديد » ، تروي لنا شيدفار هذه الفترة من حياة الشاعر حيث عاد الي بغداد ، واقام فترة عند الجارية عنان ، ثم اتهامه بالزندقة ، ومحاكمته وتبرئة الرشيد له من هذه التهمة ، ونظمه القصائد الشعرية في الخمر والغزل ، وزجه في السجن بسبب من ميوله الشعوبية . ثم خروج ابي نواس من السجن بعد وفاة هارون الرشيد في عهد ابنه الامين . وتقريب الامين له . وتقول الكاتبة ان ابا نواس ، سواء في عهد الرشيد ام في عهد ابنه الامين ، لم يجعل من نفسه خادما او مهرجا ، وانه كان يعيش حياة مستقلة ، ويتردد الى قصر الخلافة حيثما شاء . كما تتحدث عن نظم ابي نواس قصائد عديدة في الزهد . وترى الكاتبة ان زهديات ابي نواس هي تعبير عن التمرد الاجتماعي .

وفي الفصل الاخير « بداية الزمن الغامض وانهيار الشاعر » ، تتحدث عن بداية الصراع المرير على السلطة بين الامين والمامون ، والحملة الدعائية القوية التي شنها المامون من خراسان ضد اخيه الخليفة الامين ، ومن بين التهم التي وجهها ضده صداقته ومنادمته لابي نواس ، الشاعر « الفاسق » ، المتهم في دينه . فكان ان حظر الامين على ابي نواس نظم الشعر في الغزل والخمر . غير ان ابا نواس لم ينصاع لامر الامين ، ونظم في هذه الفترة اروع خمرياته ، كما هجا الامين في احدى قصائده . وقد اتهم ابو نواس من جديد ، بالزندقة في هذه الفترة . فكان ان امر الامين بزج ابي نواس في السجن . ثم اطلق سراحه بعد فترة من الزمن . وفي هذه الفترة ، اقتربت جيوش الخراسانيين من بغداد وحاصرت المدينة . وتتحدثالكاتبة عن مقاومة اهل بغداد للغزاة مقاومة شديدة ، ثم احتلال الخراسانيين لبغداد وتهديم كثير من بيوتها وقصورها ، ومقتل الامين على ايديهم . وقد رثا ابو نواس الخليفة الامين بقصيدة رائعة ، وحزن كثيرا على موته . ثم تتحدث عن موت ابي نواس ، نتيجة ضرب مبرح ، او نتيجة سم وضع له ، وربما نتيجة مرض اصابه ، وتقول : ومما لاشك فيه ، ان ابا نواس قد بقي طريح الفراش فترة

طويلة ، حيث كان قد اشتد عليه المرض ، ثم مات بعد مقتل الخليفة الامين بحوالي عام».
وتقول في خاتمة كتابها ، عن ابي نواس : « وهكذا مات شاعر من اكبر الشعراء العرب في القرون الوسطى ، هذا الشاعر الذي احتفظ حتى الساعات الاخيرة من حياته بروحه الاستقلالية وكبريائه ، وعزة نفسه ، هذا الشاعر ذو الروح المرحة ، والبديهة الحاضرة ، والنكتة اللاذعة ، الذي اصبح حديث الناس ، وطبقت شهرته الآفاق ، وصيغت عنه الحكايات والاساطير » .

وتقول الكاتبة ان ابا نواس قد تميز عن بقية شعراء عصره بموهبته الشعرية ، وبحسه الفني الرفيع . كما تقول ، ان ابا نواس يرقى الى الصفوف الاولى من الشعراء في بغداد ، وقد اجمع على الاعتراف به الشعب البسيط واصحاب النفوذ في ذلك الوقت . ان المستشرقة بيتسي شيدفار ، بفصلها الواقعي التاريخي عن الموضوع ـ نتاج القول الناس ومخيلاتهم ـ ، وبمجادلتها احيانا مع عدد من المؤلفين ، تستعيد بصورة دقيقة للغاية تفاصيل سيرة الشاعر العربي الكبير .

رسالة بلغراد

# عالم قديم جبان

على هامش مهرجان بلغراد السينمائي الدولي التاسع

## مهدي دخل الله



عقد في شهر شباط الماضي مهرجان بلغراد السينمائي العالمي التاسع حيث عرضت مجموعة من الافلام الجديدة من دول عديدة . ولا يتم توزيع جوائز في هذا المهرجان بل هو يقتصر على « عرض أهم ماتوصل اليه الفن السينمائي في العالم ، ويهدف الى تطوير الاتجاه الانساني والتقدمي في هذا الفن والى نشر الثقافة السينمائية » كما جاء في النظام الاساسي للمهرجان .

وتنفيذاً لمهمة نشر الثقافة السينمائية بين الجماهير العريضة يتبع منظمو مهرجان بلغراد اسلوبا ديموقراطيا في عرض أفلام المهرجان . فالافلام هنا لا تعرض في صالات مغلقة مقتصرة

على النخبة ، بل تعرض في صالات السينما العادية حيث تباع البطاقات للجماهير وباسعار معتدلة نسبياً . كما تعرض الافلام المشتركة كذلك في بعض ثكنات الجيش والمدارس والمعامل والقرى ، وتشير الاحصائيات الى أن ما يفوق عن مائتي الف متفرج قد شاهدوا افلام المهرجان في ايامه التسعة ، الامر الذي يشير الى تطور « جمهرة الفن السينمائي الطليعي » . ويفتخر منظمو مهرجان بلغراد بانافلامانطونيوني وفيسكونتي وبرغمان وروسل وفورمان ، وهي افلام تقتصر على النخبة المثقفة في الدول الاخرى ، وتحقق ارباحا تجارية لا باس بها . وهم يعزون ظاهرة النجاح التجاري للفنالسينمائي الرفيع الى مدى تاثير مهرجان بلغراد ، واسلوبه الديموقراطي ، في أوساط الجماهير العريضة .

## عالم قديم .... جبان

إذا كان تقييمنا لاسلوب المهرجان إيجابياً ، فإن هذا لا ينطبق بحال من الاحوال على محتوى المهرجان وعلى نوعية الافلام التي عرضت فيه . فإذا دلت هذه الافلام على شيء فإنما تدل على أن الخط البياني لنوعية الفن السينمائي يسجل انحداراً ملحوظاً . لقد برهن المهرجان بشكل واضح على أنه قد انتهت فترة طلائعية ما بعد الحرب أو كادت . أين فيسكونتي وفيلليني ؟. أين أنطونيوني وبازوليني ؟ لقد أصبحت السينما الإيطالية التي قادت التيار الطلائعي في الستينات افقر من أن تقدم الروائع التي هزت المشاعر وسبرت الاعماق قبل اكثر من خمسة عشر عاماً ، وخاصة أن الشركات الامريكية التجارية قد سيطرت على معظم الاستديوهات الايطالية وحولتها الى شركات انتاج افلام «شباجيتي ويسترن» وأفلام العنف وما شابه ذلك . والسينما الفرنسية ما زالت خجولة. أين رينوار وليلوش . أما السينما الانكليزية فما زالت حبيسة قوالب نوعية خاصة تجعلها على هامش الحدث السينمائي الدولي .

ماذا بقي من شعار مهرجان بلغراد « عالم جديد شجاع » الذي حاول منظمو المهرجان اخفاء فقر السينما الغربية وعقمها خلفه ؟ لقد حاولت السينما بعد الحرب تثوير العالم وتجديده ، وها هي ذي اليوم تقبع على هامش المجتمع الرأسمالي ، تعيش أزمته العامة وتقبل لنفسها دور المنفعل بالحوادث لا الفاعل بها . إن « العالم الجديد الشجاع » الوحيد في أيام بلغراد التسعة هو جمهور العاصمة اليوغوسلافية الذي تدرع بالصبر والتريث وهو يشاهد افلاماً ما كان لها أن تبعث الدفء في صالات العرض الباردة .. افلاماً كانت اضعف من أن تمد الجسور بين الشاشة والمتفرج .

إن تقييماً ما للسينما الغربية في السنين الأخيرة ، وعلى ضوء ما شاهدناه هنا في مهرجان بلغراد ، لا بد من أن ينطلق منالانتباه لوجود تيارات ثلاثة تمثل الاغلبية العظمى من انتاج هذه السينما :

١ ـ تيار سينما الخيال ـ العلمي : ويمثله فيلم « لقاء مباشر من النوع الثالث » للمخرج

ستيفن سبيلبرج الذي حاول ان ينقل لنا لقاء خيالياً بين جماعة من العلماء والمختصين بامور الفضاء وبين مخلوقات من العوالم الاخرى وصلت الى عالمنا بالصحون الطائرة . وعلى الرغم من أن هذا الفيلم يحاول اقناعنا ، وباسلوب جديد كل الجدة ، باننا لسنا وحدنا في هذا الكون ، الامر الذي يفرض علينا تغير مفاهيمنا الجوهرية عن الوجود ، إلا أن هذا المفهوم الثوري لا يكفي لان يرتفع بهذا الفيلم عن التيار الذي يمثله تيار الخيال . ان الانتشار الواسع لافلام الخيال العلمي ( وأدب الخيال العلمي وموسيقى الخيال العلمي .. الخ ) في السنين الاخيرة يدل على التبشير بدين جديد .. دين يهدف الى ابعاد الانسان عن واقعه اليومي ، عن عالمه المعاش المحسوس ، دين يؤدي الى تعميق اغتراب الانسان في الواقع الراسمالي الاستقلالي والهائه عن مهمته الثورية في العمل على تغير العلاقات الاجتماعية برمتها . لقد شعرت وانا اشاهد الدقائق الاخيرة من فيلم « لقاء مباشر » بالقوة التبشيرية الهائلة لهذا الدين . يريد منا سبيلبرج بان نؤمن بانه الاول بين زملائه والذي لم يتخيل لقائنا مع المخلوقات الكونية الاخرى لقاء صراع وحرب كما عودتنا افلام الصحون الطائرة القديمة . لقد صور لنا سبيلبرج هذا اللقاء بلغة الحب والاعجاب ، واضفى عليه صبغة قدسية . سبيلبرج نبي جديد لدين جديد . وما كان لتيار الخيال العلمي أن يزج نفسه بين الفصائل الثورية مهما حاول هذا النبي الاعتلاء بفيلمه الى مراتب الطليعة .

٢ ـ تيار سينما العنف : ويمثل دليلا اكثر وضوحا على الازمة التي يعيشها الفرد في المجتمع الاستهلاكي الغربي ، فمن « سائق التاكسي » الذي شاهدناه في العام الماضي حيث يعيش البطل ازمة اخلاقية حادة تدفعه الى تطبيق العدالة على المجرمين بشكل مباشر وعدم الاعتراف بالمؤسسات الحقوقية للمجتمع البورجوازي ، الى فيلم « المسدس » الايطالي الذي مثل هذا التيار خير تمثيل في مهرجان بلغراد لهذا العام . بطل الفيلم ، مواطن عادي ، يحمل مسدساً لكي يدافع عن نفسه ضد العنف الذي يحيط به ، والذي يمثل وسطه الاجتماعي المباشر . هذا المواطن الذي يبحث عن الامن الضائع في متاهات العلاقات السياسية والاجتماعية يلقى حتفه في النهاية على يدي مواطن عادي مثله ، حمل مسدسه ليدافع عن نفسه ضد العنف . الفيلم يقدم صورة « طبق الاصل » للواقع الذي تعيشه ايطاليا وغيرها من الدول الغربية ، فالمجتمع الغربي اليوم لا يستطيع تامين حق الحياة ، وهو أقدس الحقوق الانسانية على الاطلاق، لاعضائه .

المجتمع الغربي لم يستطع انقاذ قادته

( الدو مورو ، جون كندي ، مارتن لوثر كنغ ) مـن أن يذهبوا ضحيـة العنف ، وهـو لا يستطيع انقاذ الانسان العادي المسالم الذي قد يلقى حتفه من جـراء قنبلـة في احـد شوارع ميلانو .. في روما .. أو في احـد قطارات السفـر . العنـف هـو القانـون الاساسي الذي يمثل ذروة تناقضات الواقع الغربي في السبعينات . المواطن العـادي سيذهب إما ضحيـة للعنـف أو ضحيـة لمكافحتـه الفردية لهـذا العنف . الطريق مسدودة ، ولكن كيف الخروج ؟ كيف يتـم تثوير العلاقات الاجتماعيـة ؟ الفيلم يلتزم الصمت امام الاسئلة الصعبة . إنه يرفض بالتفسير ولا يطمح الى التغيير .

كما ان الفيلـم الالماني الغربي « طعنـة في الرأس » يمثل دليلا آخر علـى أن العنف أصبح قدر المجتمع الاستهلاكي المعاصر .

٢ ــ التيار الاجتماعي الناقد : وهو تيـار ما زال ضعيفا نسبيا ، ويلاقـي صعوبات جمة في تثبيت اقدامه . يعتمد هذا التيار علـى معالجة الواقع الاقتصادي والاجتماعي لطبقـة معينـة .. اي انه يطـرح مشكلـة الصيرورة الاجتماعيـة بابعادهـا الطبقية . ويعتبر فيلم « الاضواء الشماليـة » ممثلا لهذا التيار . وهذا الفيلم ليس من انتاج هوليود ، إنمـا قـام بإخراجه شـابـان امريكيان مستقلان هما جون هانسون وروب نيكسون منسان فرانسيسكو . ولقد استغل هذان المخرجان براعتهما في الفيلم التسجيلي ليصبغا على « الاضواء الشمالية » صبغة واقعية مقنعة .

يروي الفيلم قصـة نضال فلاحي مقاطعـة داكوتا الشمالية المهاجرين من التروبج ضد التسلط الاقتصادي والسياسي المسيطر على الواقع الامريكي في بداية القـرن العشرين . ولقـد قـام بتمثيـل الفيلم ، ثلاثة ممثلين محترفين فقط ، وأكثر من مائة من المواطنين العاديين في مقاطعة داكوتا ، كما استعملت اللغة التروبجية للحوار . واعتمد المخرجان الشريط غير الملون في تصوير الفيلم .ويمكن القول إن كل ما في الفيلم قد استخدم لجعله وثيقـة تسجيلية رائعـة للصراع الطبقـي في الولايات المتحدة .

إن فيلـم « الاضواء الشمالية » يمثـل ، بالمحتوى وبالاسلوب ، التيـار « المضـاد لهوليود » خير تمثيل . وهناك أفلام أخرى تعتبر تحطيما للنموذج الكلاسيكي للفيلـم الامريكي كفيلـم « صائـد الغزلان » لمايكـل شيمن و « عدو الشعب » لجورج سيفر .

## الاشتراكية والمفهوم الجديد للواقعية الاشتراكية :

ربما لم يكن مصادفة ان ينال اعجاب النقاد والمراقبين في مهرجان بلغراد الفيلم البولوني « رجل من مرمر » للمخرج أندجيه فايـدا ، فالسينما الاشتراكية لا تشارك زميلتهـا في الغرب الازمة المعاصرة ، بل هي تسجل تطورا

ملحوظا يجعلها تقترب كثيرا من المراتب المتقدمة التيارات السينمائية الحديثة . ان السينما في التيارات السينمائية الحديثة . ان السينما مكانها في العالم السينمائي ، خاصة بعد أن بدأت عملية تحطيم الاطر الجامدة التي فرضها التفسير الدوغماتي لتيار « الواقعية الاشتراكية» في الثقافة، فالواقعية الاشتراكية الحقيقية والقادرة على دفع المجتمع الاشتراكي وتطويره يجب ألا تنطلق من التعامي عن العيوب والالتزام الاعمى بالاطر الستاتيكية المفروضة ، بل من النقد البناء الذي يمثل القوة المحركة والدافعة نحو الافضل والامثل. فاذا كانت مهمة « تثوير المجتمع » تتطلب من السينما التقدمية في الغرب أن تأخذ دور « نقيض الاطروحة » astihesis بمعنى أن تعمل على تحطيم الهياكل الاساسية للمجتمع الاستهلاكي الرأسمالي والتبشير بعالم جديد ، فان هذه المهمة الثورية نفسها تلقي على عاتق الفن الاشتراكي العمل على تعميق عملية تثوير التجربة الاشتراكية ، ولكن لا بمعنى تحطيم الهياكل الاساسية للمجتمع الاشتراكي وانما بمعنى « الاخذ بيد » هذا المجتمع وقيادته نحو الالتزام الفعلي بهذه التركيبات وتطوير التجربة الاشتراكية وحمايتها من الانحراف . صحيح أن السينما في العالم الاشتراكي اضحت لبنة في الهيكل العام للمجتمع ، ولكنه لا يحق لهذه اللبنة أن ترضى لنفسها بالقبول الستاتيكي الراهن status quo بل عليها أن تكون احدى العوامل الديناميكية التي تقود الواقع نحو التغيير والتطوير . ان في مثل هذا التفسير فقط يضمن تحقق المفهوم الثوري « للواقعية الاشتراكية » ولدور الفن والثقافة في العالم الاشتراكي .

لقد قدم اندريه فايدا في فيلمه « رجل من مرمر » وثيقة سياسية اجتماعية ناقدة عندما بحث عن ازمة المجتمع البولوني في تتبعه لسقوط أحد « أبطال الانتاج » في اوائل الخمسينات . صورة قاتمة قدمها هذا المخرج الفذ لا ليعبر بها عن فترة ظلام عاشتها التجربة الاشتراكية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة فقط بل لينبهنا على أن العلاقات الاجتماعية في العالم الاشتراكي المعاصر هي عبارة عن حلقة في سلسلة لانهائية نحو الكمال ، وان القبول الاستسلامي لمعطيات الواقع في فترة معينة والتخلي عن الروح الناقدة لهذا الواقع ، والمبشرة بواقع افضل هو من أخطر امراض الفكر والفن الاشتراكي على الاطلاق . انه نوع من التخلي عن الثورية . بل هو قضاء على العنصر الاشتراكي الحق في الثقافة الاشتراكية .

أفلام أخرى من العالم الاشتراكي أثارت اعجاب النقاد والجمهور على السواء ، من أهمها الفيلم السوفيتي « كلب أبيض ، اذن سوداء » للمخرج ستانيسلاف روستوفسكي ، والفيلم المجري « ليلة اخلاقية جدا » للمخرج كارول ماك .

# لغة الاجسام :

## من خلال نموذج أميركي

مازن الوعر

يتصل كل واحد منا بالآخر سواءً عن طريق اللغة التي الفها وتعلمها منذ الصغر ، أو عن طريق وسائل اتصالية لايشعر المرء بها الا اذا قصد ذلك .

لذلك فاننا نرى بعض الناس يحركون حواجبهم وأيديهم عندما يلتقون بأحد أصدقائهم بغية العملية الاتصالية غير النطقية .

لقد ظن كثير من الناس ان كل هذه الحركات الجسمية انما هي وليدة المصادفة ولكن البحث الحديث في هذا الحقل أثبت أنهناك نظاما اتصاليا متكاملا يشبه الى حد ما النظام اللغوي المتعارف عليه في كل لغة من لغات العالم .

الواقع أن لكل ثقافة من ثقافات الامم لغتها الجسمية الخاصة بها يتعلمها الناس من خلال عادات وتقاليد المجتمع الذي من خلاله يتصلون .

من هنا فان الانسان الفرنسي عندما يتحدث ويتحرك .. فان حديثه وحركته ستكون فرنسية . وكذلك الشان بالنسبة للانسان الانكليزي الذي يضع الرجل اليمنى على الرجل اليسرى في طريقة تختلف في معناها ومبناها عن تلك الطريقة التي يتبعها الانسان الاميركي .

عندما يريد انسان اميركي انهاء حديث من الاحاديث أو حالة من الحالات فانك تراه يميل الى ارخاء رأسه او يده والى اخفاض جفن عينيه فقد اعتاد المرء الاميركي أن ينهي سؤالا من الاسئلة برفع يده ووضعها على خده أو أنه يلجا الى توسيع عينيه في بعض الاحايين .

فاذا اراد ذلك المرء أن يعبر عن حالة في المستقبل فاننا نراه يتخذ حركة أمامية مستقيمة .

بالاضافة الى ذلك هناك تعابير اقليمية تميز كل اقليم من سواه ، وذلك من خلال استخدام تعابير اقليمية وعبارات خاصة به .

وهكذا يمكن للانسان الاميركي أن يميز بين انسان يقطن في واشنطن وبين انسان آخر يقطن في كاليفورنيا من خلال طريقة تحريك الحواجب في اثناء حديث عادي .

على أنه من خلال كل الحركات الجسميةالتي لها وظيفة اتصالية تبين أن العوامل الوراثية والاجتماعية والنفسية تلعب دورا فعالا في تحديد لغة الاجسام بالاضافة الى ذلك فان العامل اللغوي يؤثر تأثيرا كبيرا في تحديد لغة الجسم أيضا ، فالانسان الذي يتكلم لغتين مختلفتين Bilihgual نراه يتصل بلغتين جسميتين مختلفتين سواء من حيث المبنى أو المعنى .

ان المثال الواضح على ذلك هو بعض الاشخاص الذين يتكلمون اكثر من لغة واحدة

فليس من الصعب على المرء أن يحدد اللغة كالعربية والانكليزية والفرنسية والايطالية، التي يتكلمها هؤلاء الاشخاص من خلال الحركات الاشارات التي يبدونها .

لقد أصبح كثير من علماء لغة الاجسام يعتقدون أن التبليغ أو الاتصال غير اللغوي انما يعادل الاتصال اللغوي المتمثل في رموز او وحدات لغوية من حيث الوجهة الكيفية .

ويتجلى الاتصال الجسمي عادة في الجانب العاطفي من حياة الانسان ، فاذا شعر شخص ما بحب شيء أو كرهه فانه يحاول أن يعبر عن هذه الحالة لابما يقول بل بكيفية مايقول. لقد وضع عالم النفس الدكتور البيرت ميهرابين هذه المعادلة :

« التاثير الاجمالي لعملية الابلاغ = ٧٪ كلمات + ٣٨٪ اصوات + ٥٥٪ حركات جسمية » على الرغم من أن الباحثين في هذا الحقل استطاعوا ان يفسروا كثيرا من حركات الجسم من حيث الوجهة الوظيفية لها الا انهم لم يستطيعوا أن يحددوا معنى او وظيفة كل حركة بدقة متناهية ... فاذا رأينا انسانا أميركيا يحك انفه فان هذه الحركة تعني أكثر من معنى ... انها يمكن ان تعني عدم الرضى عن شخص ما أو انها يمكن أن تعني عدم الرضى عن شيء او حالة من الحالات... ولكنه في الوقت نفسه يمكن لهذه الحركة أن تعني شيئا آخر .

لذلك يبحث علماء لغة الاجسام عن صيغ واضحة لهذه اللغة وذلك من أجل فهم اشاراتها وحركاتها من سياق المضمون العام لا من خلال الحركة الجسمية المعزولة .

والحقيقة انه على الرغم من صغر عمر هذا العلم الذي يسمى بعلم لغة الاجسام Kihesics والذي كان قد أسسه العالم الانتربولوجي راي بيرد ويستل الا ان كثيرا من الدراسات بدأت تتناوله وتبحث فيه وتعطي الملاحظات الدقيقة حوله .

فقد أحصى هذا العلم ثلاثة وعشرين وضعا لحاجب العين ، واثبت ايضا ان الرجال يستخدمون حواجبهم أكثر من النساء . كما اثبت أن العين هي من أعظم العناصر الفعالة في لغة الجسم .

ان الانسان الاميركي مثلا يحرص حول كيفية الاتصال مع الناس الذين يتعامل معهم وذلك من خلال الحركات العينية في اوقات محددة. ففي أي حديث عادي نرى ان عينه تحدق بعين أخرى .. ويستمر التحديق مدة معينة حتى تزداد العلاقة العاطفية ارتفاعا وتنمو الالفة والمحبة ، وذلك تمهيدا لحديث يراد تبليغه .

يتبين لنا مدى فعالية لغة الاجسام عندما نرى بعض الاشخاص الاميركيين العاملين خارج وطنهم يعانون من صعوبة تفسير سلوك العين المحلية في البلد الذي يعملون فيه ، فهم يجدون أن تحديق العين العربية اليهم في بلد عربي لا يعني شيئا من حيث الوجهة العربية لوظيفة العين ... تلك اللغة التي تختلف عن لغتهم الجسمية .

ان السلوك الشخصي لانسان اميركي يتطلب توازنا جيدا بل انتباها حادا ولاسيما اذا كان يمشي في شارع من شوارع واشنطن على سبيل المثال .

ان النظرة الاولى من الانسان الاميركي نحو عابر شارع تظهر أن ذلك الانسان عارف ان هنالك عابرا موجودا ، فاذا زاد او بالغ الانسان الاميركي في نظرته فان هذا يعني أنه رجل سري ، فاذا حدق اكثر من اللزوم فانه يظهر على أنه انسان فضولي ، ذلك لان من المعتاد هنا أن الناس ينظر بعضهم الى بعضهم الاخر لمسافة خمسة أمتار فقط ، وعندما فان كل شخص يطرق بنظرة ارضا .

فاذا أخذنا مثالا على ذلك بلدان الشرق الادنى فاننا نرى أن هناك بعض الاقاليم التي تعتبر أنه ليس من التهذيب بمكان أن تنظر الى الشخص الذي تتكلم معه بشكل مستمر خلال حديث عادي ، وبالمقابل فانه من المستحسن أن تنظر بشكل دائم الى الشخص الذي تتكلم معه في بلد مثل انكلترا . ولكن حركة العين الانكليزية هذه لاتعني اي شيء لذلك الانسان الاميركي الذي يتوقع من المستمع أن يهز رأسه من حين الى آخر مهمهما ماشاء الله له من الهمهمة .

ويبدو أن لغة الجسم قد تكذب لغة الكلام وتدحضها في بعض الاحايين فقد كتب العالم النفسي المعروف فرويد يقول : « لايمكن لبشري أن يحفظ سرا ، فاذا كانت شفتاه صامتتين فهو يلغو برؤوس أصابعه انه يكشف ما في اغوار نفسه في كل نظرة أو حركة أو تامل» يظن المرء أنه بالصمت وحده يمكن له أن يكتب ما لا يريد أن يقوله غير عالم أن حركاته وتعابيره الجسمية تتسرب الى عالم خارج عن سيطرته كاشفة نوع الخطاب الذي يريده.

لقد أثبت كثير من علماء النفس اللغويين ، وذلك من خلال دراسات قيمة حول هذا الموضوع ، أنه يمكن معرفة سلوكية الشخص من خلال الوضعية التي يتخذها تجاه الناس الذين يتحدث اليهم ، فقد اظهرت احدى التجارب أنه اذا كان هناك مجموعتان من الرجال الذين لايحترم بعضهم بعضا فان وضعيتهم لن تكون مرتاحة بشكل تام ، أو أنها لن تكون كوضعية مجموعتين من النساء اللواتي لايحببن بعضهن بعضا .

فاذا أردنا أن نعرف ردة فعل انسان أمريكي تجاه انسان آخر قد تجاوز حدوده فان علينا أن نعتبر ماكان قد سجله علماء الانتروبولوجيا حول ذلك .

فقد سجلوا ارتعاشات الضيف الامريكية لحادثة مثل هذه ولمدة معينة من الزمن ، وقد تبين لهم أن ارتعاشات العين في الحالات العادية ليست هي الارتعاشات نفسها عندما يكون الانسان الامريكي في وضع حرج وذلك كردة فعل نفسية تجاه انسان ماكان قد تجاوز حدوده من وجهة نظر سلوكية .

لقد اشار العالم الانتروبولوجي ادوارد حول الى ان المسافة الطبيعية التي تفصل بين شخصين من امريكا الشمالية في أثناء حديث عادي تبلغ حوالي مترين،على أن هذه المسافة تتضاءل عندما يكون المتحدثان من امريكا الجنوبية ، وذلك لان الناس هنا يحبون أن يقترب بعضهم من بعضهم الاخر في أثناء حديث عادي .

وهكذا فان الانسان الذي يرحل من جنوب امريكا الى شمالها يشعر أنه ثقيل الظل على الاخرين في أثناء تحدثه معهم ، وكذلك الامر بالنسبة الى الانسان الذي يرحل من شمال امريكا الى جنوبها ، فهو يجعل الناس تظن أنه يقف وقفة حمقاء في أثناء تحدثه معهم. ويبدو أن المحيط الخارجي للمرء انما يتاثر تأثرا كبيرا بشخصيته وسلوكية ، فالناس الانطوائيون يحتاجون الى مكان واسع ليتحركوا فيه أكثر من الناس الانبساطيين مثلا .

وليست الشخصية هي العامل الوحيد الذي يؤثر في المحيط الخارجي للمرء ، بل هناك العامل النفسي أيضا .

ان رواد « السينما » الذين يقفون في صف واحد منتظرين مشاهدة فلم يتعلق بالعنف والاثارات انما هم أكثر تراصا وكثافة من اولئك الناس الذين ينتظرون مشاهدة فلم « سينمائي » يتعلق بشؤون عائلية فقط .

من كل ذلك يمكن لنا أن نتخيل كم سيكون الاتصال البشري عقيما اذا كانت أداته الوحيدة هي الكلمات ، ولكن الحقيقة أن الكلمات انما هي الجزء الاصغر من عملية الاتصال البشري .